R. Meyer



AUS DEM ENGLISCHEN ÜBER-
TRAGEN VON WILH. NOBBE
MIT BUCHORNAMENTEN
VON PAUL HAUSTEIN
DRUCK VON BREITKOPF
UND HÄRTEL IN LEIPZIG

WALTER PATER
GRIECHISCHE STUDIEN

GESAMMELTE AUFSÄTZE

VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS
JENA UND LEIPZIG 1904

EINE VORREDE AN DEUTSCHE LESER

Der Deutsche liest nicht laut, nicht fürs Ohr, sondern bloß mit den Augen: Er hat seine Ohren dabei ins Schubfach gelegt. Der antike Mensch las, wenn er las — es geschah selten genug — sich selbst etwas vor und zwar mit lauter Stimme; man wunderte sich, wenn jemand leise las und fragte sich insgeheim nach Gründen ...“

„...Wie faul, wie widerwillig, wie schlecht liest der Deutsche! Wie viele Deutsche wissen es und fordern es von sich, zu wissen, daß Kunst in jedem guten Satze steckt — Kunst, die erraten sein will! Ein Mißverständnis über sein Tempo zum Beispiel: und der Satz selbst ist mißverstanden! Daß man über die rhymthmisch entscheidenden Silben nicht im Zweifel sein darf, daß man die Brechung der allzustrengen Symmetrie als gewollt und als Reiz fühlt, daß man jedem staccato, jedem rubato ein feines geduldiges Ohr hinhält, daß man den Sinn in der Folge der Vokale und Diphthongen rät, und wie zart und reich sie in ihrem Hintereinander sich färben und umfärben können: wer unter bücherlesenden Deutschen ist gutwillig genug, solchergestalt Pflichten und Forderungen anzuerkennen und auf so viel Kunst und Absicht in der Sprache hinzuhorchen? ...“

Friedrich Nietzsche: „Jenseits von Gut und Böse“. p. 218 und 219. (Der Übersetzer)

EINE STUDIE ÜBER DIONYSOS

DIE SEELISCHE ESSENZ VOM FEUER UND VOM TAU

SCHRIFTSTELLER, die sich mit Mythologie befassen, sprechen gewöhnlich von „der Religion“ der Griechen. Sie gebrauchen hiermit einen tatsächlich irreführenden Ausdruck; richtiger wäre es von „den Religionen“ zu sprechen. Denn jeder Stamm und jeder Stand der Griechen, — die Dorier, die Küstenbewohner, die Fischer, sie alle hatten ihre eigene Religion, erwachsen aus den Dingen, die ihnen die nächstliegenden waren und ihre Gedankenwelt bewegten, während die entstandenen Gebräuche und Begriffe niemals dazu kamen, ein in sich geschlossenes System nach Analogie einiger anderer Religionen zu bilden.

Die Religion des Dionysos ist die Religion der Menschen, die ihr Leben zwischen Weinreben verbringen. Wie die Religion der Demeter uns in die Kornfelder und die Bauernhöfe Griechenlands zurückführt, und unsere Phantasie unter ein harmloses Volk zur Ackerfurche und zum Kornspeicher versetzt, so geleitet uns die dionysische Religion in seine Weingärten; sie ist ein Denkmal für das Wollen und das Denken eines Volkes, dessen Leben bei der Kelter unter grünen und purpurnen Schatten verfloß, und dessen körperliches Wohlergehen vom Ertrage der Weinlese abhing. Für sie umfaßte der Begriff des Dionysos und seiner Gefährten — ein kleiner Olymp abseits vom größeren — alles Leben; er war eine erschöpfende Religion, eine geheiligte Vorstellung oder Auslegung alles menschlichen Wissens, begrenzt von den jeweiligen Beschränkungen,

den jeweiligen Freiheiten ihrer Erkenntnis, oder der Antriebe, die ihren besonderen Existenzbedingungen entsprachen.

Wenn nun der Leser zu verstehen wünscht, was die dionysische Religion für die Griechen, die sich zu ihr bekannten, im tiefsten Grunde bedeutete, was alles sie, kraft eines klar begriffenen, aber schwierigen Symbols in sich schloß, so möge er darüber nachdenken, was verloren ginge, wenn alles das dem großen Schatze der vorhandenen Dichtkunst entrissen würde, was durch Weinesglut und Becherklang Leben und Ausdruck erhielt. Wie viele Welten bezaubernder Zufälle, welcher Reichtum an Glut und Inhalt würde dadurch der Poesie entzogen, die jetzt, ganz abgesehen von den Ehrfurcht gebietenden Satzungen der Christenheit, ganz abgesehen auch von Galahads Becher, mit all den mannigfachen Symbolen der Frucht des Weinstockes angefüllt ist. Doch dieser angenommene Verlust ist nur ein unvollkommener Maßstab für alles das, was der Begriff des Dionysos in der Griechen Seele erweckte und zu einer Form verschmolz, die ihnen als ein sichtbarer Körper von Fleisch und Blut vor Augen stand, und dessen belebende Seele eine ganze Welt von Gedanken, Vermutungen und von großen und kleinen Erfahrungen umschloß.

Wer sich in die vergleichende Religionswissenschaft vertieft, findet in der dionysischen Religion eine der vielen Arten jenes ursprünglichen Baumkultes, der aus dem kosmischen, instinktiven Glauben erwuchs, demzufolge Baum und Blume wirklich Wohnstätten lebender

Seelen sind, ein Glaube, der fast überall in früheren Perioden der Zivilisation, verhüllt in Legenden oder Sitten, zu finden ist, oft voller Anmut, als ob die milde Schönheit des Gegenstandes der Verehrung tief in der Phantasie des Betenden Wurzel geschlagen hätte. Shelleys „Empfindende Pflanze“ beweist, in welche Nebelwelten poetischen Träumens solche Gefühle noch jetzt einen Geist voll moderner Aufklärung zu versetzen vermögen, Gefühle, die sich auch uns aufdrängen von einem Leben jener grünen Pflanzenwelt, so daß wir immer geneigt sind, ihre Ansprüche an unsere teilnehmende Phantasie berechtigt zu finden. Wer wird nicht bisweilen zu tiefem Nachdenken angeregt, wenn er tierisches Leben beobachtet? Und verfolgt man die Spuren des Lebens weiter und weiter, sollte man da nicht schließlich zögern, die kleine Seele einer Blume oder eines Blattes zu brechen?

An solch lieblichem Glauben hatten die Griechen teil. Was an Unreifem und Leerem in ihm war, wurde in der Atmosphäre ihres kraftvollen und phantastischen Geistes geläutert und vermenschlicht. Dodonas Eichenhain, der Ort ihres ehrwürdigsten Orakels, spiegelte den selben erweiterten Gedanken wieder: aus dem Rauschen des Windes in den Zweigen erklangen geschulten und erlesenen Ohren wirkliche Stimmen. Sie vermochten zu glauben, daß die Seelen wanderten in den Maulbeerbaum, in den Lorbeer, in die Minze und Hyazinthe. Und Ovids schöne „Metamorphosen“ sind nur kleine ausgegrabene Körnchen einer großen Welt von Wand-

lungen, mit der ihre behende Phantasie beständig spielte. „Zugleich mit ihnen“, so singt der homerische Hymnus an Aphrodite von den Hamadryaden, den Nymphen, die des Waldes Bäume beleben, „zugleich mit ihnen, im Moment ihrer Geburt, wachsen aus dem Erdreich Eichbäume oder Fichten. Heiter blühen sie auf den Hügeln; und wenn ihre Todesstunde gekommen ist, verdorren zuerst diese schönen Bäume. Die hüllende Rinde stirbt, die Zweige fallen ab, und zugleich entflieht ihre Seele dem Sonnenlicht“.

Die Nymphen sind dann die Pflegerinnen der Reben, und pflegen sie bald mit Licht, bald mit Schatten. Sie baden sich, sie tanzen, sie singen Zaubersänge; noch heute nennt man begeisterte Anhänger der Natur, die als Fremdlinge unter ihren Mitmenschen wandeln „Nympholepten“. Hauptsächlich aber sind sie Weberinnen und Spinnerinnen; sie spinnen und weben, mit zarten Fingern und unendlich fein, vielfarbene Sommerfäden, das Laubwerk der Bäume, die Blätter der Blumen, die Schale der Früchte und die langen dünnen Stiele, an denen die Pappelblätter so unstät sitzen, daß Homer sie in ihrer ewigen Unruhe den Mädchen vergleicht, die spinnend in des Alkinoos Hause weilen. Auf Naxos, wo die Haut der Trauben am tiefsten dunkelt, weben die Nymphen für ihn ein purpurnes Gewand. Nur der Efeu wird nie verwandelt, tritt immer als natürlicher Efeu in Erscheinung, und preßt den dunklen Umriß seiner Blätter hart an das feste, weiße, rein menschliche Fleisch der Gottesstirn.

So zeigt sich uns die dionysische Religion in der schönsten Gestalt dieser schönen Gottesverehrung, die einen Platz zwischen dem roheren Empfinden halb zivilisierter Völker, für die Blume und Baum lebten, und den traumhaften Nachklängen in der Phantasie des Dichters der „empfindenden Pflanze“ einnimmt.

Zunächst ist Dionysos die Seele des einzelnen Weinstockes; der junge Weinstock am Hause des Neuvermählten z. B., wenn der Pflanzer sich über ihn neigt, ihn liebkost und pflegt wie ein geliebtes Tier oder ein kleines Kind; hernach ist er die Seele der ganzen Gattung, der Geist des Feuers und des Taues, lebendig sprühend in tausend Rebstöcken, und da er höhere Einsicht besitzt, dringt er tiefer in das Wesen der Dinge, und müht sein Denken, süße Frische und Kraft in den Adern des Rebstocks zu erzeugen, Wasser zu wandeln in Wein — allmählich, ganz allmählich. Er weiß, wie alles und jedes auf ihn wirkt, vom Himmel dort oben und von der Erde hinieden; immer ist er bereit, bei gestörter Entwicklung einen Retter aus der Not zu senden, so daß sie ein Werk lebender Geister dort sahen, wo wir uns bei dem Gedanken an geheime chemische Vorgänge des Erdbodens beruhigen. So kamen sie dazu, sich Dionysos (sie nannten ihn schließlich so nach des Himmels Klarheit und nach der Erde Nässe) nicht bloß als die Seele der Weinrebe, sondern als die Seele all jenes flutenden Lebens vorzustellen, dessen Symbol der Weinstock ist, so erschöpfend wie nichts anderes auf Erden. Auf Delos gebiert er einen Sohn, von dem wie-

derum jene drei rätselvollen Schwestern stammen, Oeno, Spermo und Elais, die auf der Insel wohnen, und ihre Kräfte dazu verwenden, alle Dinge nach Willkür in Öl, Getreide oder Wein zu verwandeln. In den „Bacchien" des Euripides verschafft er seinen Begleitern durch ein Wunder Honig und Milch, und Wasser strömt für sie aus dem gespaltenen Felsen. Schließlich herrscht er so frei wie Demeter, sein Reich ist so groß und geheimnisvoll wie das ihre. Er ist der Herr über der Erde allgebärende Kraft; er gibt den Jahreszeiten Lauf und Bahn; er verteilt der Erde verborgene Schätze, verleiht Reichtum durch die Reben, wie Demeter durch das Korn. Und wie Demeter den zierlich sich drehenden und zierlich beschwingten Luftgeist Triptolemos aussendet, um ihre Gaben hinaus an alle Winde zu tragen, so geht Dionysos auf die Reise gen Osten mit ihren vielen verworrenen Abenteuern, und bringt seine Gaben allen Völkern.

„Ein kleiner Olymp abseits vom größeren", sagte ich von Dionysos und seinen Gefährten. Er ist der Mittelpunkt eines Kreises, ein Herrscher über Wasser- und Sonnenwesen in allen Abstufungen; aber die lebhafte Phantasie der Baumanbeter gesellt ihm nicht nur die leise raunenden Geister der traulichen Waldbewohner zu, die Nymphen der Pappel und der Fichte, sondern auch der Satyrn Schar, eine Bindeglied zwischen dem Feuergeist des Weines und der kühlen Erde, ungeschliffenere, dem Menschen weniger ähnliche Geschöpfe; sie leben und weben in plumperen und gröberen Pflanzen, im Feigen-

baum, im Röhricht und im unausrottbaren Unkraut, das sich daran anklammert, an den Stützen des Weinstocks sich emporwindet, und zwischen heißen Steinen zum Licht der Sonne hastet. Wie Dionysos die lebendige Seele des Weinstocks ist, und den vollendetsten menschlichen Typus darstellt, so hausen im Feigenbaum und im Schilfrohr tierische Geschöpfe, die ein späteres Geschlecht mit mangelhaften Überlieferungen mißverstand, und als bloße Abstraktionen tierischen Lebens auffaßte — Stumpfnase und Süßwein und Silen — der älteste aus ihrer Schar; er ist so alt, daß man ihm Sehergabe zuschreibt.

Grundverschieden von diesen, in ihrer Entstehung und Bedeutung, aber äußerlich mit ihnen zusammengeworfen, sind jene anderen Gefährten des Dionysos: Pan und seine Kinder. Als der schlichte Traum eines harmlosen Volkes führt er wie dieses ein ereignisarmes Leben und hat kaum eine Geschichte; er lebt nur in der Gegenwart. Er ist die „seelische Essenz“ Arkadiens und der Lauf menschlichen Lebens daselbst; das geheiligte oder phantastische Spiegelbild seiner Herden und seiner Obstgärten mit ihrem wilden Honig, der Gefahren seiner Jäger, der Mattigkeit in Mittagsglut. Seine Kinder, leichtfüßig wie die Ziegen, die sie hüten, kreuzen, in malerische Lumpen gehüllt, des einsamen Wanderers Pfad und erschrecken ihn auf unbetretenen sonnigen Höhen. Ihn ehrt man, ihn erfreut man nur, wenn man zur einfachen Hirtenflöte tanzt, wie sie Pan sich einst aus dem Ried am Quell Molpeia schnitt. Das

tiefe Atmen der schlummernden Natur — — das ist die Stimmung, die ganz den homerischen Hymnus an Pan durchtränkt; die Fichten, die Hürden an den Hängen, das Rieseln der Bäche, das seltsame Echo, und das Hinsterben der Klänge an den Hügeln, „der Vogel, der zwischen Blättern buntblühenden Gebüsches sitzt, und mit honigsüßer Stimme ein Trauerlied flötet", „der Krokus und die Hyazinthe im bunten Durcheinander im tiefen Gras" — alles das sind Lieblingsgedanken der dionysischen Religion . . . . . Pan sucht die Gesellschaft der Satyrn. Ist er unter ihnen, dann gibt es Übermut und Spötterei, versteckte Bosheiten und sinnlose, lächerliche Furcht. Aber tiefe Denker sprechen auch den Satyrn ein gewisses Maß menschlicher Würde zu, halten sie für verkannte Geschöpfe, die gerade in ihrer Rauheit den meisten Menschen verwandter sind, als der aristokratische und empfindsame Charakter des Weines; halb Tier, halb Mensch reflektieren diese eigenartigen Wesen tiefsinnig über ihr Dasein, da sie weder sich selbst noch ihre Stellung in der Welt völlig begreifen. Tiere scheinen bis zu einem bemerkenswerten Grade ähnliches zu empfinden, wenn Menschen zugegen sind. Die spätere Schule attischer Skulptur hat die Satyrn mit stets wachsendem Zartgefühl behandelt, bis Praxiteles in einer begnadeten Stunde ein Bild schuf, das oft kopiert ist, und die Grundstimmung ihrer wirklichen Gemütsverfassung erschöpfend wiedergibt: ihre Haltung zeugt von heiterer, natürlicher Muße, doch sind die Beine leicht gekreuzt, was nur bei Göttern niedriger Abkunft

bemerkt wird, dazu ein verlegenes Kinderschmollen, das man gern schnell hinwegstreicheln möchte, zwischen spitzen Ohren die Stirn ein wenig gerunzelt, in welche das volle Haar mit tierischer Kraft tief hineinwächst. Ganz allmählich verblassen und verschwinden diese Anzeichen roheren Charakters; und zuletzt hat sie Robetta, ein bescheidener, italienischer Kupferstecher des Cinquecento, dem sich Griechenlands Zauberwelt erschloss, — denn sie lebt und webt in jedem Zeitalter — auf das Treffendste dargestellt in einer Zeichnung von Ceres mit ihren Kindern, vor denen die Mutter sich nicht länger fürchtet, wie in dem homerischen Hymnus an Pan. Die Stumpfnasen sind schmal geworden, so daß man sie, wenn man will, wie Platos betörter Liebhaber, gefällig nennen mag; und niemand möchte diese haarigen kleinen Beine vermissen, auf denen der eine kleine Pan an ihrer Seite daherspaziert, wobei er sich kräftig an ihrem Kleide festhält, während der andre krank oder müde in den Armen der Ceres ruht, die in schönem italischen Gewande, reich geschmückt mit Frucht und Korn, über ein Garbenfeld wandelt und den Kleinen an sich preßt, dessen Gesicht kindlichen Eigensinn wiederspiegelt, und dessen kleine Ziegenfüße und winzigen Hufe übereinander liegen, gerade wie wir es bei kleinen Kindern beobachten.

Die Beziehungen des Dionysos zu den Satyrn (Marsyas ist einer von ihnen) und auch zu Pan, von dem die Flöte an alle Hirten Theokrits überging, erhalten einiges Licht, wenn wir das Interesse des Dionysos an einem

der größten Gebiete der Musik betrachten. Zu jener ungebändigteren Pflanzenwelt, deren sichtbare Seele durch den Satyrn-Schwarm verkörpert wird, gehört das Schilfrohr, das der Mensch pflückt und zur Flöte stutzt. Und wie Apoll alles Saitenspiel erweckt und tönt, so erweckt und tönt Dionysos alle Musik von Schilf und Röhricht, in denen die Begriffe des Wassers und des pflanzlichen Lebens sich eng berühren; hier ist er, der lebendige Geist im grünen Saft, rechtmäßiger Herr. Ich sagte, daß die dionysische Religion für die, welche sich zu ihr bekannten, eine erschöpfende Religion bedeute, eine erschöpfende, heilige Vorstellung und Auslegung alles Lebens; und wie Dionysos durch seine Wandlung in den Weinstock den Platz von Demeter ausfüllt, und das Leben der Erde in die Traube fortleitet, wie sie ins Getreide, so nimmt er in einer anderen Phase seines Wesens, in seiner Beziehung zum Schilfrohr, nach der Griechen Anschauung den Platz Apollos ein. Er ist der geistige Erwecker von Musik und Poesie; er inspiriert, er erklärt das Phänomen der Begeisterung, wie man aus Platos Phaedros sehen kann, das rätselvolle Aufleuchten eines herrlicheren, kraftvolleren Geistes in uns, die Gabe der Selbsterkenntnis und das Über-sich-Hinauswachsen durch Worte, Töne und Gebärden. Ein geflügelter Dionysos, der zu Amyklä verehrt wurde, sollte den Griechen vielleicht derartiges veranschaulichen, ihn als den Gott der Begeisterung zeigen, der sich auf Fittichen des Geistes erhob, wovon wir auch etwas in Platos Phaedros hören.

Die Künstler der Renaissance haben sich viel mit der Person und der Geschichte des Dionysos beschäftigt. Michelangelo hat in einem Werk, das sich noch in Florenz befindet, und das von ihm versuchsweise der Kritik als eine antike Skulptur gezeigt wurde, ohne Widerspruch zu erwecken, den Gott augenscheinlich in der Fülle der Begeisterung dargestellt; ein Bild entzückten tiefen Versenkens in beglückende Traumeswelten, nicht geboren aus den verblaßten Erinnerungen einer späteren Zeit, sondern aus den edleren Regungen lebendigen griechischen Geistes, wenn es auch den Anschein erweckt, als habe es nur auf Michelangos Künstlerhand gewartet, um zu blühendem Leben zu erwachen. Sie sind zum Gastmahl gelagert; das Haupt des Ion ruht auf der Schulter des Charmides; schlafend murmelt er von seinen Visionen und erwacht beim Eintritt der Flötenspieler, die Charmides zur Feier seines Geburtstagsmahles bestellt hat. Da gerät die Seele des Kallias, der an der anderen Seite des Charmides liegt, in Ekstase: in lebensgetreuen Bewegungen ahmt er die persönlichen Eigenheiten von Freund und Feind nach; was sonst ihm Rätsel deuchte, jetzt spricht er die Lösung aus; die Geheimnisse des Lebens schweben auf seinen Lippen. Gerade dieses Überströmen von Mund und Herz lehrt uns, was Dionysos ist, der Befreier — „Eleutherios"; und solche Begeisterung, solche Ekstase hat an ihm einen älteren Schutzherrn als selbst an Apoll.

Auch in Delphi, in dem Zentrum griechischer Erleuchtung und der apollinischen Religion, behauptete er

stets seinen Platz, und es fehlt nicht an Zeichen, daß Apoll erst nach ihm dort einzog. Dort war in späteren Zeiten seiner Herrschaft, gerade neben dem goldenen Apollo-Standbild, nahe dem heiligen Dreifuß, auf dem die weissagende Pythia saß, ein seltsam Ding zu sehen —, eine Art von Sarg oder Aschenurne, auf der geschrieben stand: „Hier ruhen die Gebeine des Dionysos, des Sohnes der Semele.“ Der Giebel des Portals des großen Tempels war unter sie verteilt, — Apollo mit den neun Musen auf der einen, Dionysos mit vermutlich dreimal drei Grazien auf der andern Seite. Ein Drittel des vollen Jahres war ihm geweiht; ihm gehörten die Wintermonate; ihm opferte man am Altar Apollos mit fast der gleichen Andacht.

Die Religion des Dionysos führt uns also zurück zum frühen griechischen Leben in den Weingärten, das, wie uns viele bemalte Vasen zeigen, in manchen Gebräuchen noch dem heutigen gleicht; ähnliches veranschaulicht uns auch Benozzo Gozzolis mittelalterliche Freske, „die Erschaffung des Weines“ auf dem Camposanto zu Pisa: die Familie Noah dargestellt inmitten eines toskanischen Weinberges bei der Kelter, aus welcher die ersten Tropfen Weines rinnen, ein Idyll in Farben, zwar verblaßt, aber doch noch reich an den herbstlich roten Farben der Zeit der Weinlese, und nicht ohne den heiligen Hauch biblischen Glaubens. Im Gegensatz hierzu finden wir in diesen harmlosen Zeiten und unter diesem griechischen Himmel ein flüchtigeres Spiel der Phantasie, die allen Dingen das Gepräge und das Walten

lebendiger Wesen verleiht, verbunden mit einer Art mystischer, jetzt fast verschwundener Furcht vor unsichtbaren Kräften hinter dem sichtbaren Schleier der Dinge, wie es der gewaltigen Stärke und Vielseitigkeit des griechischen Geistes entsprach. Dieses ländliche Leben gehört einer vorhistorischen Zeit an, in welcher die dionysische Religion jene endgültige Form, die eine tiefer empfindende Priesterschaft und die Dichtkunst ihr hernach gaben, noch nicht besaß. Nur die Landschaft und das Werken in den Weinbergen haben bei der Entwicklung mancher Gedanken mitgeholfen. Der Lärm in den Weinbergen hallt noch heute aus einigen Bezeichnungen, vielleicht auch aus seinen bekanntesten Namen, — Jacchus — Bacchus wieder. Die Masken, die das Gebälk oder das Gesims schmücken, und ein weit verbreitetes Ornament der späteren griechischen Architektur bilden, sind nichts anderes, als die kleinen Köpfe, die an den Weinstöcken hängen, sich im Winde schaukeln und die Vögel verjagen. Der Efeukranz, der den künstlerischen Reiz von späteren Statuen des Dionysos und seiner Gefährten so ungemein erhöht, und dessen Blätter das Haar umflattern (Tizian und Tintoretto haben das meisterhaft wiedergegeben), wurde ursprünglich ums Haupt geschlungen um Kühlung zu verleihen. Seine frühesten und allerheiligsten Bildnisse waren aus dem Holze der Weinrebe geschnitzt. Die Winzer feierten ihre Feste, „die kleineren oder ländlichen Dionysien“, die auch in späterer Zeit neben den größeren Feierlichkeiten noch fortbestanden, im Monat

Dezember, wenn der junge Wein lagerte. Dann fand auch die Töpfermesse statt; „Kalpis“ und „Amphora“ und Lampen für die Winterszeit luden die Kauflustigen zur Wahl. Denn „Keramos“ — die griechische Vase — wurde gezeugt von Dionysos, der Weinrebe, und von Athene, die die Menschen in nützlicher und dekorativer Kunst unterweist. Dann schlachtete man Ziegen, und tränkte mit ihrem Blute die Wurzeln des Weines. Und Dionysos trank „buchstäblich“ dieses Ziegenblut; und die vollsaftigen Griechen, mit ihren schnellen und beweglichen Impulsen, δεισιδαίμονες — „abergläubisch“, oder richtiger vielleicht, „empfänglich für religiöse Schauer“, wie sie waren, gedachten auch derer, die während des letzten Jahres verschieden, opferten darum ein wenig mehr, ein wenig Wein und Wasser für die Toten; und sie grübelten darüber nach, wie diese Spenden zwischen dem Wurzelgewirr sich Wege bahnten, zu den vielleicht hungrigen und durstigen Seelen dort unten im düsteren Schattenreich. Aber die Lebensfreude, gerade jene Lebensfreude, die der Bürgerkrieg aus Attikas Gefilden vertrieb, und der Aristophanes in den „Acharniern“ solch warme Farben verleiht, triumphiert selbst über den Tod. Wandernde Schauspieler ziehen mit ihren Marionetten von Ort zu Ort; auch die Sklaven haben Feiertag*; der Jubel wird ausgelassen. Sie verbergen

* Einige wollen in Dionysos versteckte demokratische Züge entdeckt haben; und doch war er ein „Liberator“ nur für die Herzen der Menschen und „ἐλευθερεύς“ nur aus dem Grunde, weil er nie Eleutherä, den kleinen Ort in Attika vergaß, wo man ihn zuerst willkommen hieß.

ihre Gesichter in grotesken Masken aus Baumrinde, oder bemalen sie mit Weinhefen oder gar mit karmesinrotem Ton, wie die alten, rohen, rotfarbenen Idole. Und um Mitternacht schwärmen sie aus mit den groben Symbolen zeugender Kraft, die den Augen von Frauen und Kindern besser verborgen blieben, Symbole, die dem geläuterten Geschmack der Athener verächtlich dünkten, und von ihnen gemildert oder unterdrückt wurden.

Kein Ereignis aus der Sagenwelt des Dionysos hat die antike Kunst häufiger und wirkungsvoller dargestellt, wie seine Vermählung mit Ariadne. Und hier hat das rein menschliche Interesse an der Legende über die frühere Bedeutung derselben gesiegt, wenn auch Archäologen noch jetzt scheinbare Bezüge finden, welche die Personen und Ereignisse der Sage mit dem rätselvollen Leben der Erde verknüpfen, und in ihnen Symbole der wechselnden Jahreszeiten sehen. Die „seelische Essenz“ vom Feuer und vom Tau wird ein romantischer Liebhaber. Und da diese romantische Liebesgeschichte, wie kaum eine andere der antiken Sagenwelt, durchglüht war von den Empfindungen stolzester Lebensbejahung, lebte sie in unverminderter Frische auch zu jener späteren Zeit, als zwei Meister italienischer Malerei ihre volle Schöpferkraft an ihr erprobten —: Tizian mehr begeistert vom landschaftlichen Motiv, an der Fernsicht auf das Meer und das Gebirge, am heiligen Laubwerk, und am feurigen, sinnlichen Leben; Tintoretto dagegen schwelgend in dem tiefen wollüstigen Entzücken, das ein enges Beieinanderweilen und die

unbezähmbare Leidenschaft nach fleischlichem Genuß in ihren Adern erwecken; in der vollendeten Darstellung der Schönheit der äußeren Gestalt sind sie einander ebenbürtig. Die gleichen menschlichen Züge enthält die thebanische Dionysossage, die zwar jede andre ihn betreffende Überlieferung umstößt, trotzdem aber grundlegend für die Ideenwelt der Athener wurde: der Mythus seiner Abstammung von Semele. Nach Attika kommt er von Böotien, aus dem Lande gen Norden voller Sümpfe und Nebel; doch aus Böotiens düsteren, schwarzen Marmorstädten kam auch der Wein, aus seinem Röhricht schnitt man wohlklingende Flöten, dort huldigte man den Grazien, wie es die Religion des Dionysos vorschrieb. „Nur in Theben gebiert des Menschen Weib unsterbliche Götter", sagt Sophokles. Seine Mutter ist die Tochter des Kadmos, der selbst durch viele und eigenartige Züge als ein Verwandter der Erde charakterisiert ist, gewissermaßen wieder zur Erde wird, denn im hohen Alter wandelt er sich in eine Schlange, und gibt uns dadurch einen Hinweis auf die verborgene und enge Beziehung des Menschen zum Staube, aus dem er entstand. Semele — wohl eine alte griechische Bezeichnung für die Oberfläche der Erde —, die Tochter des Kadmos und die Geliebte des Zeus, wünscht ihren Liebhaber in der gleichen Herrlichkeit zu sehen, in der ihn die unsterbliche Hera erblickt. Er erscheint ihr im Blitzstrahl; doch wer ihn von den sterblichen Menschen erschaut, ist dem Tode verfallen. Semele gibt vor der Zeit dem Knaben Dionysos das

Leben. Um ihn vor der eifersüchtigen Hera zu schützen, verbirgt ihn Zeus in seinem Schenkel; so kehrt das Kind zu des Vaters Lenden zurück, und wird zu passender Zeit wiedergeboren. In dieser phantastischen Erzählung wird die Dionysos-Sage, in demselben Maße wie der Mythus von Ariadne, zur Schilderung menschlicher Personen und menschlicher Geschicke, an denen wir desto tieferen Anteil nehmen. Darum findet Euripides, der durch sein Pathos hervorragendste Dichter, in diesem Stoff alles nach seinem Geschmack. Das volle Interesse konzentriert sich jetzt auf die Erschließung dessen, was in ihm an sittlichen und sentimentalen Motiven enthalten ist: auf die Liebe des Gottes zum sterblichen Weibe; auf den anmaßenden Wunsch einer Erdgeborenen, die unverhüllte Gottheit zu schauen; auf die Gewißheit, daß man den Gott nicht ungestraft erblickt, sondern dafür mit dem Verlust des Augenlichtes, oder gar des Lebens büßen muß. Das Kreißen der Natur wird zum Wehenschmerz der Menschenmutter. Der Dichter verweilt lange bei der tragischen Szene ihres Todes in Kindesnöten, und Dionysos — wie Kallimachos ihn nennt — wird unter seine Feinde hinausgestoßen, mutterlos. Um diese menschliche Anteilnahme noch mehr zu vertiefen, zieht die Sage wie bei einer wirklichen Begebenheit geheiligte Gegenstände und Orte in das Bereich ihrer Schilderung: eine ehrwürdige Reliquie, ein holzgeschnitztes Bild des Dionysos, das zugleich mit dem Blitz in das Gemach der Semele gelangte, und das in liebevollem Gedenken spätere Zeiten mit Kupfer-

platten schmückten; den „Efeubrunnen“ bei Theben, in dessen köstlich klarem und wohlschmeckendem Wasser die Nymphen den neugeborenen Knaben baden; das Grab der Semele, im heiligen Gehege alter Weinranken, nahe ihrer vermutlichen Wohnung, die der Blitz zu Trümmern schlug, und in deren Nähe vielleicht wirkliche vulkanische Gluten oder Herde sich befanden.

Und wenn auch der geheimnisvolle Schoß der Erde in dem menschlichen Schmerz der Mutter des Dionysos sich wandelte, so beweist uns doch der heiligste Name des Sohnes der Semele, „Dithyrambos“, daß das Bewußtsein sciner seelischen Existenz im Feuer und im Tau noch nicht erloschen war. „Dithyrambisch“ heißt uns jauchzende Musik in Worten und Rhythmus, und der „Dithyrambos“ ist der jauchzende Chorgesang der Verehrer des Dionysos. Anfänglich allerdings war Dithyrambos nicht die Bezeichnung für den Hymnus selbst, sondern für den Gott, der durch ihn gepriesen wurde; und aus dem Wirrsal etymologischer Spitzfindigkeiten, die sich um die genaue Herleitung seines Namens quälen, ist nur das Eine klar zu erkennen, daß dieser Name die Erinnerung an die zwiefache Geburt des Weingottes bewahrte; daß der Gott geboren und wiedergeboren wurde, erst aus dem Feuer, dann aus dem Tau, von beiden droht ihm Gefahr; beide besiegt er — die eigensinnige, übermäßige Hitze und den Reif zur Frühlingszeit.

Er ist also „πυριγενής“, der Feuerentsprossene, der Sohn des Blitzes. Und an Kraft übertrifft der Blitz jedes

andre Licht so sehr, wie der Wein jedes andre Gewächs der Erde. Wer hätte das nicht schon verspürt, wenn um die Zeit des Augusts seine Hand auf dem flimmernden Gestein am Abhang eines Weinberges ruhte, wo die bleichen süßen Trauben reifen? Und weil er aus dem bittern Salzgehalt des gespaltenen vulkanischen Bodens stammt, hat er gar seltsame Eigenschaften. Die Mutter ermattet, und verdorrt in der Glut, die dem Kinde Leben verleiht; das Kind aber kämpft sich durch, und wächst in wunderbarer Frische, immergrün und Kühlung spendend, mitten aus der Asche empor; sein eigener Stamm gleicht einem ungeregelten Guß aus glühendem Metall. Und wenn die Griechen solcher Maßen an Dionysos, den Feuergebornen, dachten, dann erwachte und erstarkte in ihrer Brust das poetische Empfinden für all die zarten Dinge, die aus dem harten Boden sprießen, oder blühen, bevor die Blätter sie schmücken: wie der kleine Seidelbast in Englands Gärten, mit seinen purpurblassen, weinduftenden Blüten an den blätterlosen Stengeln zur Zeit des Februars, oder wie Toskanas Mandelbäume, wie Aarons grünender Stecken, oder wie der Pilgerstab in des Papstes Hand, als Tannhäusers Buße Erhörung fand.

Zum zweiten Male wird er vom Tau geboren. Das Feuer, das ihm das Leben gab, würde ihn verderben, wie es seine Mutter verdorren ließ; wieder droht ihm Gefahr; vor dieser schützt den Gott die Kühlung spendende Wolke, seines Vaters, des Himmels, Fußschemel; sie umhüllt und verbirgt ihn, aus ihr entsteht er zu

neuem Leben, sie ist (nach einigen Versionen der Legende) seine zweite Mutter, Hye — der Tau. Den Säugling bringt Zeus zur Pflege in eine Höhle des Berges Nisa, den ernste, doch irrende Forscher in vielen Landen vergebens suchten, da er in Wahrheit nur in der Phantasie existiert, gerade wie auch der Ort der Entführung der Persephone, der schlammreiche Boden der Quellen in den Höhlen an Bergeshängen, nirgends — und überall dort sich befindet, wo der Wein „erschaffen" wurde. Die Nymphen des Waldes beschatten ihn von oben; die Nymphen der Quelle nähren ihn in der Tiefe —, die Hyaden, diese ersten springenden Maenaden, die, sobald die Quellen sich zu Regenwolken wandeln, zum Himmelszelt zu den Sternen schweben, um als Tau oder Regenschauer zu ihm zurückzukehren; und dadurch ist die Religion des Dionysos nicht nur mit dem Baumkult, sondern auch mit der uralten Wasseranbetung, mit der Anbetung „der seelischen Essenz" von Quellen und Strömen verwandt. Um seinen Feinden zu entgehen, springt Dionysos in das Meer, aus dem der Regen und alle Quellen stammen; von dort müssen ihn, wenn der Frühling ins Land zieht, die Frauen von Elis und Argos durch den Gesang eines Hymnus zurückrufen. Und zugleich mit dem Gedanken an die Geburt des Dionysos aus dem Tau erwachte und erstarkte in den Griechen der Sinn für die Poesie des flutenden Wassers; denn nicht nur die Sonnenglut allein, sondern auch das, was sie linderte —, „die Frische" des Trunkes, empfand dies Winzervolk, das der Seher Melampos gelehrt hatte,

stets den Wein mit Wasser zu mischen; so wurde selbst das Begießen der Reben mit Wasser eine heilige Handlung; auch die Toten, so glaubten sie, tranken davon und wurden erquickt. Und welcher Mensch, wenn er je in des Südens heißen Landen weilte, schwelgt nicht in dieser Poesie, die auch das lieblichste aller Giorgione zugeschriebenen Bilder gebar: die *Fête champêtre* im Louvre; in der Poesie, die mit starken Schauern und mit zarten, weitfassenden Symbolen in diesen Landen jeden Hauch und Laut und Blick erfüllt? Denk an den schweigenden Hof mit dem dunkeln Brunnen; um seinen Rand schlingt Farnkraut lieblich den Kreis; denk an das Plätschern frischen Wassers, das in der Frühe des Sommertages durch hölzerne Rohre zu Venedigs Palästen fließt; an den Ruf: *Acqua fresca!* zu Padua und Verona, der die Menschen zum Kauf des Wassers lockt, das sie in seiner unvergleichlichen Lauterkeit höher als den Wein schätzen, und das ihre Phantasie so beglückend beschwingt, daß in den Straßen selbst die Bettler vollendete Jünger Epikurs zu sein scheinen.

Aus solchen Phantomen erwächst des Winzers Gott, — „die seelische Essenz“ vom Feuer und vom Tau. Abgesehen von jenen späteren herrlichen Darstellungen des Dionysos in Bild und Wort, — in den „Bacchanalien“ des Euripides, und in den Marmorwerken der Schule des Praxiteles —, führt uns eine Fülle von literarischen Anspielungen und von örtlichen Gebräuchen in diese durch keine Schranken exakten Wissens beengte Traumeswelt zurück, wo harmlose Menschen Sa-

gen woben, wenn sie sich wunderten über das Leben des Wesens, das ihre Hände pflegten, bis es schließlich für sie beseelt erschien, und sorgende Liebe zur Anbetung ward. Was Kunst und Poesie uns von Dionysos erzählen, ist nur der Wiederschein vom Trachten und Träumen einfacher Menschen, vertieft und zu einem Akkord getönt durch der Griechen tatkräftige Phantasie. Denn ohne Frage besaß das religiöse Empfinden der Griechen jene ausgleichende oder aussöhnende Kraft, die selbst die entlegensten Dinge vereinte, und für den menschlichen Körper eine Seele in Quellen, für die menschliche Seele einen Körper in Blumen erschuf. Und so gossen sie, gleichsam in eine Art von menschlicher Persönlichkeit die ganze Summe menschlichen Wissens über Wesen und Welten —, all ihre äußeren Eigenschaften und all ihre sichtbaren Triebe — all die verborgenen Gesetze, die in Traumeswelten wurzeln, und kraft derer diese Eigenschaften und Triebe von unsichtbaren Mächten abhingen.

Dionysos kam später nach den Zentren griechischen Lebens als die andern Götter; infolgedessen zeigt er sich uns in einem früheren Entwicklungsstadium als sie. Der Gedanke eines natürlichen Geschehens — die Grundidee aller Mythologie — wird uns hier deutlicher veranschaulicht, als in andern Mythen. Und gerade dadurch wird das Studium der Geschichte des Dionysos so äußerst interessant, weil sie uns auf das klarste nicht nur den ursprünglichen, sondern auch zum Teil den späteren Einfluß zeigt, den der Gedanke eines natür-

lichen Werdens in der Entwicklung der Götter Griechenlands einnimmt. Denn der darin verborgene Begriff des Körperlichen ist nicht nur der Leitfaden zu der anfänglichen Bedeutung der von dem Gotte erzählten Ereignisse, sondern auch die Quelle jenes eigenartigen Ausdruckes, den seine Gestalt hernach in den reiferen Formen griechischer Skulptur beibehielt. Und das veranlaßt mich, einige allgemeine Gedanken über die Beziehungen der griechischen Skulptur zur Mythologie auszusprechen, die vielleicht dazu beitragen, den Flug der Phantasie griechischer Meister, wenn sie göttliche Gestalten im Bildwerk darstellten, zu beleuchten.

Daß Zeus in seiner alten, ursprünglichen, einfachen Bedeutung der offene Himmel war, durch den bisweilen der Donner rollte, aus dem der Regen niederfiel, ist eine Tatsache, durch die nicht nur die mannigfachen von ihm berichtenden Legenden erklärt werden, sondern auch die Züge, die er im Werk des Phidias beibehielt, so gut als das der Erinnerung überhaupt noch möglich war zu einer Zeit, wo später entstandene Sagen seine ursprüngliche Bedeutung bereits verdunkelt hatten. Wenn die Menschen es als ein Unglück empfanden, wie Arrian uns erzählt, zu sterben, ohne den Zeus zu Olympia gesehen zu haben, so lag das daran, dass die Menschen dort den Eindruck dessen zu erproben wünschten, womit ihre Augen und ihr ganzes Empfindungsvermögen ihn liebevoll umgaben; und der Genius von Phidias vermochte es, das Gold und Elfenbein der körperlichen Gestalt mit der Milde, der Weite und dem Lächeln des

Himmelszeltes zu umfluten. Noch jetzt leuchtet der milde Glanz aus dem Antlitz des Vaters aller Kinder des Sonnenscheins und des Regens; als ob eine der großen weißen Wolken sich in ihn gewandelt habe, und nun auf sie herablächelt aus Sommergluten zur Mittagszeit; das war es, was die Griechen diese Dinge so warm, so frisch, so himmelsblau empfinden ließ, wenn sie jung und alt, krank oder gesund zu ihm zogen, um sich in des Gottes geheiligter Nähe zu sonnen, wenn bei feierlichem Umzuge die Hymnen erbrausten in den duft-erfüllten und geweihten Hallen des großen Tempels zu Olympia; denn immer sprachen zu dem Bewußtsein dieser Menschen aus dem Bilde des Zeus nur rein menschliche Züge.

Oder denke noch einmal an den Zeus zu Dodona zurück. Das Orakel zu Dodona im düstern Eichenhain, wo der Klang der Kupferplatten sich mit dem leisesten Geflüster in den Zweigen verschwisterte, war nur ein großes Heiligsprechen jener Empfindung eines rätselvollen Willens, dessen Dasein die Menschheit noch fühlt oder zu fühlen scheint, im Rauschen des Windes, der kommt und verklingt, und der somit mehr bedeutet, als nur das Symbol des uns belebenden Hauches. Denn Zeus war tatsächlich auch der Gott der Winde; Aeolus, ihr sogenannter Gott, ist nur sein sterblicher Diener, der sie lange beobachtete, aus ihrem Verhalten im Feuer und ähnlichen Dingen seine Schlüsse zog, und sich gewisse Kenntnisse über sie aneignete, die er praktisch verwertete.

Angenommen nun, ein griechischer Bildhauer hätte sich vorgesetzt, diesen Zeus von Dodona, wie er in Bäumen oder im Windhauch lebt, für seine Verehrer darzustellen. War er in Wirklichkeit ein phantasiereicher Künstler, der schuf, wie Phidias schuf, so würde seine Hand den vollen seelischen Gehalt dieser Dinge an Bewegungen und Tönen in des Gottes Augen und Haar zaubern; solche seelischen Einflüsse gelangen zweifelsohne bei denen zu wahrnehmbarem Ausdruck, die einen tiefen Trank aus solchen Quellen taten; das können wir bisweilen auf unseren Wanderungen durch die Berge oder am Meeresstrande beobachten.

Auch die Siegesgöttin — „Nike“ — ist oft mit Zeus vereint: auf der Spitze seines Stabes, zu Füßen seines Thrones, auf der Innenfläche seiner ausgestreckten Hand; ursprünglich bedeutet sie, wie uns die mythologische Wissenschaft lehrt, ausschließlich den großen Sieg des Himmels, den Triumph des Lichtes über die Finsternis. Doch ihre Entstehung zugleich mit dem erwachenden Tageslicht wird später in ästhetischem Sinne verwertet. Denn wenn Nike, — sobald sie in Gesellschaft des sterblichen Helden von Fleisch und Blut weilt, in dessen Streitwagen sie steht, dessen Rosse sie lenkt oder den sie krönt mit dem Kranze Eppich oder Lorbeer —, als ein Gebild der Phantasie erscheint, so rührt das daher, weil noch das ewige Himmelsauge in ihrem Auge nicht erlosch, weil noch der Tau des Morgens ihre Flügel feuchtet und ihr flatterndes Haar.

So mühte sich die Phantasie der griechischen Bild-

hauer, wenn sie Götterbilder schufen, den Eindruck dessen, was die Natur sie lehrte zu menschlichen Gestalten zu verdichten; die frühere mystische Bedeutung des Wassers, des Windes oder des Lichtes in den Linien des Auges oder der Stirn festzuhalten, — sie dort festzuhalten, oder richtiger vielleicht, freizugeben, als menschlichen Ausdruck. Der Körper des Menschen war für die Griechen noch das unverfälschte Werk des Prometheus; sein Zusammenhang mit Erde und Luft, wovon viele Sagen melden, war direkt und unmittelbar, und nicht, wie in unsrer Vorstellung durch das Entstehen ungezählter Arten verschleiert; und darin liegt der scharfe Gegensatz zu unserer mechanistischen Auffassung des Lebens, die sich nie, möge man sich noch so tief in sie versenken, über das graue Licht der Alltäglichkeit erhebt. Die Orakel, die dem menschlichen Verstande über Vögel und Quellen und die dampfende Erde weissagten, waren ein Zeugnis für diese Vorstellung des griechischen Geistes. Ihre Geschichte führte, wie die Griechen glaubten, ununterbrochen gerade zu jenen Orten zurück, wo sie auch später fortbestanden, zu einer uralten Vergangenheit, die noch dunkel in der Erinnerung fortlebte, wo Himmel und Erde sich mischten; zu den Söhnen und Töchtern der Sterne und Ströme und des Taus; zu den Ahnen erhabenster Männer und Frauen, die wirklich in den Eigenschaften und Kräften dieser Dinge verborgen waren, oder in ihnen lebten; ja, es ist kaum möglich, den Einfluß, den diese geheimnisvolle Verbindung mit der sichtbaren

Welt auf der Griechen Phantasie selbst in späteren Zeiten noch ausübte, und die heiligende Kraft, die hierdurch ihre Gedankenwelt beherrschte, zu überschätzen. In diesem wunderbaren poetischen Zustand befanden sich die Griechen in historischen Zeiten, die Athener im Zeitalter des Perikles; es war, als hätte der vertraute Pfad ihres täglichen Wandelns sie über Berg und Tal ins blühende Land der Wunder geführt.

Mit solchen instinktiven Ideen über den menschlichen Körper und das menschliche Sein vermochte die spätere griechische Skulptur, deren Phantasie kraft dieser alten Träume noch zu freier Entfaltung fähig war, ohne Schwierigkeiten in die menschliche Gestalt Dinge, die ihr ja eng verwandt waren, — die Seele des Sonnenlichtes, des Blitzes oder der Wolken — zu bannen, die fleischliche Form durch geheimnisvolle Gedanken zu vergeistigen, und in ihr scheinbar unaussprechlichen Eigenschaften Leben zu verleihen. Doch auch die menschliche Form hat ihre begrenzte Ausdrucksfähigkeit; und in demselben Maße, wie die Kunst menschliche Formen durchdrang, in der Skulptur und im Drama, wo der schaffende griechische Geist weitesten Spielraum fand, wuchs die Gefahr einer Flucht dieser inneren Wesenheit von Luft, Licht und Himmel aus ihren Fesseln. Daher rührt der Kampf, — die Engländer nennen es *struggle* — den wir durch die ganze griechische Kunstgeschichte verfolgen können, zwischen der sichtbaren menschlichen Gestalt, und den flutenden Essenzen, die sie umschließen soll. Auf der einen Seite die gebärende, noch werdende Welt

des alten Glaubens, wie sie uns Hesiod in seiner „Theogonie“ etwas ungestalt zeichnet, eine Welt, deren titanische Unermeßlichkeit in erhabensten Worten Ausdruck findet, wenn er zum Beispiel vom Raum oder von der Bewegung spricht; die griechische Sprache selbst hat eine Fülle urwüchsiger Worte für Wind, Feuer, Wasser, Kühle und Klang, welche beweist, wie tief der Eindruck dieser Worte drang, die trotz mancher Schärfen häufig genug miteinander verschmolzen. Auf der anderen Seite das Streben nach Umgrenzung und Beschränkung, identisch mit dem dorischen Einfluß in der Geschichte des griechischen Geistes, das Walten einer strengen und selbstbewußten Einsicht, die überall für die Erzeugnisse der Phantasie die vollendete und völlig begreifliche menschliche Form, als das einzig würdige Objekt der Kunst zu benutzen wünscht; sie ist weniger mit den geheimnisvollen Genealogien Hesiods, als mit den Helden Homers verwandt, und endigt in der ganz vermenschlichten Religion Apollos, wie sie in der klar begriffenen Menschlichkeit der alten griechischen Krieger, in den Marmorwerken zu Aegina lebt. Die Darstellung des Menschen, wie er ist, oder wie man ihn ersehnt, wurde zum Endzweck der Skulptur, und die Erreichung dieses Zieles der Gegenstand ihrer ganzen Geschichte; ein Künstler früherer Zeiten öffnete des Bildes Augen, ein anderer die Lippen, ein dritter verlieh den Füßen Leben; auf mannigfachen Wegen siegte, trotz der Erinnerung an archaistische Idole, der echte menschliche Ausdruck mit der Wahrhaftigkeit des Lebens.

Diese beiden Tendenzen berührten sich, kämpften miteinander und wurden durch die erhabene Phantasie, von Phidias im Bildwerk, von Aeschylos im Drama, vereint. Von da ab ist die griechische Phantasie der Wohnsitz einer ganzen Reihe von wunderbaren Gestalten mit einzig schönen, vollkommen durchgeistigten, beseelten Linien, die eine seltsam berauschende und zarte Essenz von Wolken, Wasser und Sonne in sich schließen. Solch eine Welt, die Welt der wahrlich im höchsten Grade schöpferischen griechischen Skulptur, leuchtet uns noch jetzt entgegen beim Anblick mancher anspruchslosen Vase oder abgenutzten Münze — im Bacchant, Kentaur, oder in der Amazone, ersteht, wie aus „Märchenbrunnentiefen" aufgeschöpft und in gewaltiger Kraft vor uns in den erhabenen Überresten des Parthenon; allerdings bleiben dem flüchtigen Beschauer die Gaben der griechischen Skulptur wohl völlig verschlossen; sie verlangen stets zartes Versenken, und setzen viel beim Betrachtenden voraus; aber trotzdem sind sie uns, so gut wie jenen Betenden, als ein Beweis für die Existenz jener schöpferischen Kraft sichtbar, die ohne dieses Unterpfand nur ab und zu in Wäldern und Feldern ihr Wesen treiben würde.

So zauberte die griechische Phantasie der Menschen Empfinden und Wissen über die Kräfte der Natur in die Athene, in den Zeus und in Poseidon; so zauberte sie der Menschen Empfinden und Wissen von ihren eignen körperlichen Eigenschaften, — die Schnelligkeit, die Energie und auch die Kraft: Auge, Hand und Fuß zu

einer Leistung zu konzentrieren —, in das dichte Haar, in den keuschen Muskel und in die volle, ernsthafte Aufmerksamkeit des Diskoswerfers; so bannte sie das Verständis von seelischen Regungen wiederum — den rastlosen Idealismus, das In-sich-Versenken, und die durch dieses Sich-Versenken erlangte Kraft des Blickes „zum fernsten Eis- und Felsenreich“, unnahbar gewöhnlichem Geiste —, in den idealisierten Alexander.

Um uns diese Funktion der Phantasie, die hauptsächlich in der griechischen Kunst entwickelt wurde, an einem Beispiele zu erläutern, wollen wir einmal darüber nachdenken, was in uns vorgeht, wenn wir uns eines einzigen Namens bedienen, um kurz das auszudrücken, — für mich sagt's dieser, für dich sagt's jener Name: Helene, Gretchen, Maria — was hundert Gedankenverbindungen, Folgen von Tönen, Gestalten und Merkmalen formten, die in allen Abstufungen in der Erinnerung leben, kurz, was durch die tiefe Wunderkraft eines Namens in uns erweckt werden kann. Da erkennen wir, daß sich in einem Namen die volle Bedeutung, Kraft und Ausdrucksfähigkeit der Sprache im allgemeinen zu offenbaren vermag. Nun gut — den Ideengehalt der Sage, wie er schließlich im Drama oder im Bildwerk niedergelegt wurde, gibt uns der „Name“; er ist der Schlüssel für die Identifizierung des gegebenen Stoffes: für seine Einheit in der Vielheit, für die rätselvolle Begrenzung oder Erklärung und für seine „seelische Essenz“ — ich gebrauche noch einmal diesen Ausdruck, den ich von William Blake entlehnt habe —, für die

„Essenz“ in Händen, Lippen und erhobenen Augenlidern, die ich „seelisch“ nenne, da sie die Seele des Regens oder eines griechischen Flusses, die Seele der Schnelligkeit oder der Reinheit auf uns überträgt.

Um uns das klar zu machen, wollen wir einmal überlegen, was geschehen würde, wenn wir durch irgend eine Eigenart unseres Gedächtnisses eine bestimmte Gruppe von Dingen in der Natur, mit all ihren mannigfachen perspektivischen Wirkungen, mit ihrem Wechsel an Farben und Tönen, ihrem Wechsel an Licht und Schatten, zu dem Wesen und der Vorstellung einer wirklichen Persönlichkeit verschmelzen könnten. Wir wanderten durch ein Land mit klaren Strömen und weiten Matten, oder mit hohen luftigen Bergen, oder mit niederem Gras und mit Weiden, oder durch das Land der *Lady of the Lake*, und die Gesamtheit aller gewonnenen Eindrücke schlingt sich, wie ein zweites belebtes Wesen, neu und voller Grazie, um die Persönlichkeit irgend eines Freundes, den wir dort zurückließen, so daß wir nicht vermögen, die Erinnerung an Einzelheiten vom Gesamtbilde loszulösen. Und nun versuche, das Bild einer wirklichen Persönlichkeit zu formen, in der auf irgend eine Weise alle Eigenschaften des Weinstockes und seiner Früchte, gleichsam als der höchste Typus des Lebens im grünen Saft verkörpert sind: all die Düfte und Farben seiner Blüten und Früchte, und auch etwas von den Gerank seines Laubwerks; seine Lebensbedingungen und die Begeisterung, das leichte Fluten tieferer Regungen, wenn seine Säfte in unseren

Adern kreisen; denn auch das Bild vermag zu reden mit Worten, Bewegungen und leuchtenden Augen, die beseelt zu sein scheinen von der Seele des Weines — wie Wordsworth sagt:

„Schönheit aus flüsternden Klängen geboren soll aus ihrem Antlitz strahlen". —

So wollen wir uns das Bild vorstellen, in das die Schönheit, die der Wein „geboren" überfloß; und dann besitzen wir das Verständnis für jenen Dionysos, der schließlich in vollendeter Schöne in den Zentren der griechischen Poesie und Kunst lebte, wo man ihn verehrte durch die „Οἰνοφόρια" und durch die „Ἀνθεστήρια", die großen feierlichen Feste der „Kelter" und der „Blumen".

Das Wort „Wein" ist ebenso wie der Ursprung der Dionysos-Legende älter, als die Trennung der indogermanischen Rasse. Und doch galt den Athenern Dionysos als der jüngste aller Götter; er war ja auch der Sohn eines sterblichen Weibes, das in Kindesnöten starb, und erschien stets umwoben mit dem Zauber des Jüngstgeborenen, den man ihm willig zugestand. Durch die feingeflochtenen Spekulationen moderner Ethnologen und Grammatiker, denen selbst Wechsel in den Buchstaben seines Namens bedeutungsvoll erschienen, die auch die verborgensten historischen Berichte über seinen Kult ausgruben, ist es uns möglich, seine Herkunft aus Phrygien —, dem Geburtsort der mystischeren Elemente der griechischen Religion —, über die Berge Thrakiens nachzuweisen. Auf den Höhen des Pengaeus hinterläßt er ein Orakel mit einem ewigen Feuer, be-

rühmt bis zu den Zeiten des Augustus, der es ehrfurchtsvoll besuchte. Noch mehr südlich, jenseits der Hügel des Parnasses, die für die begeisterten Frauen Böotiens das Zentrum seines Aufenthaltes bildeten, kommt er nach Theben und zur Familie des Kadmos; von Böotien wandert er nach Attika; erst in die Dörfer, schließlich nach Athen; das geschah nachweislich zur Zeit des Peisistratos; fort vom Lande zog er in die Stadt.

Während dieser Periode seines Lebens in der Stadt ist er schon der Dionysos „der Begeisterung"; da geschah es, daß durch seine Glut und seine Phantasie in den Männern Athens, in den vornehmen Jünglingen, wenn sie zusammen tafelten, plötzlich die Kraft der Beredsamkeit, des freien Vortrags und der fließenden Rede erwachte. Denn Dionysos war nach Athen gezogen, um die dort üblichen feineren Sitten zu lernen; um häufig bei Prozessionen die marmorfrohen Straßen entlang zu wandeln in der Gestalt von edlen Jünglingen, wie die, welche an den „Oschophorien" Zweige der Reben von seinem Tempel zum Tempel der „Schirmerin Athene" trugen, oder in der Gestalt von schönen Sklaven; um kraft der Künste die Empfindung für die Heiligkeit des Lebens zu steigern, vielleicht auch, um diese Empfindung in gewisser Hinsicht zu schwächen, da er die Askese alter Zeiten milderte. Allmählich werden seine plumpen Feste auf dem Lande überflügelt durch die Feste in der Stadt; aus jenen erwuchs die Komödie, aus diesen die Tragödie. Denn schon beim Eintritt in

diese neue Epoche seines Lebens, bei seiner Ankunft in der Stadt, senkt sich auf ihn ein Hauch von Trauer herab, als ob er bei seinem Zug zur Stadt seinen ländlichen Frieden verloren habe. Die andern Olympischen sind darüber betrübt. Dionysos aber kennt, wie die kraftvollen sterblichen Helden, wie Herakles oder Perseus, die wechselnden Stimmungen von Freude und Leid, von Kampf und schwer errungenem Sieg. Und so entsteht aus dem Leiden des Dionysos, — des Dionysos zur Winterszeit —, die ganze griechische Tragödie, zumal aus den Gesängen über die Trübsal des Gottes, die bei seinen Winterfesten der Chor der Satyrn sang, — wo die Sänger zur Erinnerung an sein Leben auf dem Lande in Ziegenfelle gekleidet waren, wo der eine oder der andere aus ihrer Mitte von Zeit zu Zeit hervortrat, um mit heiligem Eifer dieses oder jenes Ereignis aus des Gottes Leben zu preisen oder zu erklären; so wurde der Sang dramatisch bewegt. Bald wird er den Landaufenthalt vergessen, oder darin nur die verträumte Jugend seines späteren Lebens sehen. Jetzt strahlt er, wie stets in späterer Kunst und Poesie, in blendender Weiße; nicht mehr gebräunt von Licht und Luft, sondern wie ein „ἐσκιατροφηκώς" der heranwuchs unter dem Schatten von Säulengängen oder in Gartenhäusern, oder unter dem Sonnenlicht, dessen Strahlen ihn nur trafen, wenn ein Zelt von grünem Laubwerk ihre heißen Gluten dämpfte; honigblaß, wie das verzärtelte Volk in der Stadt, dem Fleisch der Frauen gleichend, wie es die alten Vasenmaler sahen, die der Frauen Hände und

Antlitz auf dem weißen Ton nicht mit dem Pinsel berührten; der goldgelbe Gott der Weingärten, dessen Gesicht mit Weinhefen oder gröberen Farben bemalt war, würde kaum sein Ebenbild in der weißen, anmutigen, betrübten Gestalt wiedererkennen, die tränenden Auges, ganz durchgeistigt, ihre Hände mit schmerzlicher Gebärde zu der — ach so spät — gefundenen Mutter erhebt; so sehen wir ihn auf einem berühmten etruskischen Spiegel abgebildet. Natürlich muß man, wenn man an diese frühe Tragödie, an diese feierlichen Feste, und an den Einzug des Dionysos in Athen denkt, nicht das spätere Athen vor Augen haben, das allerdings am meisten in unserer Vorstellung lebendig ist, das Athen des Perikles und des Phidias; o nein, es war das kleine Athen der Zeiten des Peisistratos, das die Perser zerstörten, und das manche von uns vielleicht, gerade in seiner frühen Einfachheit, mehr lieben als das größere; das Athen, wohin das Bild des Gottes, vielleicht aus einem ungeheuren Rebstock geschnitzt, gerade von dem Dörfchen Eleutherä in seinen ersten Tempel, ins „Lenaeum" verpflanzt worden war — der Aufbewahrungsort der Kelter nahe den „Lymnä" — an den morastigen Ort, der den Athenern die Höhle von Nysa darstellte; das Athen, dessen kleine Häuser auf des Berges Haupt zwischen steilen felsigen Wegen des Erechtheus alten Tempel umgaben, und des Kekrops Grab, wo noch der alte wundertätige Olivenbaum wuchs, und wo die alte Schlange der Athene, Polias, noch lebte, verborgen in des Tempels Hof.

Die Meister der italienischen Renaissance haben Dionysos oft und wirkungsvoll, aber immer als Gott des Frohsinns dargestellt, als ein Symbol jener Herrlichkeit der Natur, die durch die Renaissance neu erschlossen wurde. Nur einmal ist der Gott in anderer Auffassung wiedergegeben, und zwar auf einem alten Kupferstich von Mocetto. Das kalte Licht des Hintergrundes zeigt einen nackten Felsen, die Brücke und die Türme einer italischen Stadt, und stehendes Gewässer; im Vordergrunde sitzt Dionysos auf den Wurzeln einer Weinrebe, ein Bild von Stein in seiner Müdigkeit; die herrlich gezeichneten Blätter des Weines sind schwermütig um des Gottes Haupt gewunden, zum Zeichen, daß sein Geist in ihnen lebt; in der Rechten hält er eine große Schale, verzagt und teilnamlos, und gießt einen Strom Weines auf die Erde, während die linke Hand die Stirne stützt, und schwermütig ein Antlitz beschattet, das trotz aller Lieblichkeit von schmerzvoll tiefem Grübeln spricht. Man weiß nicht sicher, wie weit man das Wollen dieses alten italienischen Kupferstechers richtig würdigt, wenn man aus diesem Bilde den Eindruck des betrübten trauernden Dionysos gewinnt; moderne Darstellungen sind indessen leichter zu deuten, und in dem „Bacchus“ eines jungen jüdischen Künstlers in der Ausstellung der königlichen Akademie vom Jahre 1868 finden wir eine erschöpfende und ungemein reizvolle Wiedergabe dieser Auffassung: den Gott des bitter mundenden Weines, „der allzu süßen Dinge“, — ein Tropfen der salzigen

See im Trunk aus lesbischen Trauben. Diese Darstellung eines zarten, melancholischen Dionysos mag uns zu der Frage veranlassen, ob etwas Ähnliches wirklich in dem griechischen Ideengange nachzuweisen ist: spielt irgend ein Gegentypus zu dieser bezaubernden Gestalt irgend eine Rolle in der griechischen Religion? Ja! In der ersichtlich düsteren Seite der Doppelnatur des Gottes, die nur verschwommen hinter den froheren Episoden zu Theben und Naxos zu erkennen ist, die niemals ganz in Vergessenheit geriet, existierte wirklich etwas, was dieser tieferen und veredelten Auffassung entsprach — der Begriff des Dionysos Zagreus; ein Bild, das allerdings nur geringen Einfluß auf griechische Poesie und Kunst zu gewinnen vermochte, und das der Kritiker mühsam aus verstreuten Andeutungen zusammensetzen muß; ein Bild, das jedoch noch deutlich genug charakterisiert ist, um zu zeigen, daß es hier und da im griechischen Herzen lebte, und zwar nicht als ein späteres Nachempfinden, sondern als eine wirklich ursprüngliche Überlieferung, die im vollen Einklang mit dem frühesten Vorwurf der dionysischen Idee steht. In seinem tief innerlichen, obwohl nicht verwirklichten Gehalt ist es vielleicht die duftigste Vision der griechischen religiösen Poesie, und zum mindesten unerläßlich für jene völlige Charakteristik des Dionysos, die sich dem Forscher in der Tat durch erschöpfendes Studium erschließt.

Der ganze Inhalt des Begriffes des Dionysos, des Doppelgottes für Sommer und Winter, wurde schließlich, wie wir gesehen haben, nahezu mit dem der Demeter

identisch. Die Phrygier glaubten, daß der Gott im Winter schliefe, und im Sommer wache, und feierten sein Erwachen und seinen Schlummer; oder daß er während des Winters in Fesseln lag, und gefangen gehalten wurde, im Frühling aber die Freiheit erhielt. Wir sahen, wie ihn zu Elis und Argos die Frauen beim Einzug des Frühlings durch den Gesang von Hymnen aus dem Meere zurückriefen; und eine wunderbare Zeremonie, die er, so weit unsre Kenntnis reicht, mit Apollo teilte, und die Plutarch beschreibt, feiert seine geheimnisvolle Auferstehung. Jährlich um die Zeit des kürzesten Tages, wenn das Sonnenlicht an Kraft gewinnt, wenn die Hoffnung noch in der Erwartung zittert, dann mußten sich die Priesterinnen des Dionysos mit vielen Fackeln an seinem Altar versammeln, und mit Sängen und Tänzen das neugeborene Kind aus seinem Schlummer in Winterszeit erwecken, indem sie in einer Wiege, die einem großen Getreidekorbe glich, ein symbolisches Bild oder vielleicht auch ein lebendes Kind schaukelten. Er ist also ein Doppelgänger, ein *twofold;* wie Persephone gehört er zween Welten an; mit ihr hat er viele gemeinsame Züge, und an jenen dunklen Möglichkeiten, die in ihr ruhen, ganz abgesehen von der Erzählung ihrer Entführung, hat er vollen Anteil. Er ist der „chthonische“ Gott, und wie alle Kinder der Erde hat auch er den Hauch der Schwermut; wie der Hades selbst ist er „hohl“ und „verschlingend“, ein Menschenfresser, sarkophagos —, das Grab, das arglos die elfenbeinweiße Schulter des Pelops verschlang.

Doch nur dann haben wir einen leichten Reflex dieses Bildes in uns aufgesogen, wenn auch etwas wie ein sichtbarer Schatten über der ganzen Sage schwebt; denn überall leuchtet ab und zu die Gestalt des trauernden Dionysos flüchtig auf. Zum Teil beruht unser Interesse an der thebanischen Legende auf seiner Geburt, da er der Ehe eines Gottes mit einem sterblichen Weibe entsprießt; und von Anfang an umgibt ihn, wie einen sterblichen Helden, die Sphäre menschlicher Wechselfälle; zunächst senkt sich die Schwermut nur auf seine Mutter; sie stirbt in Kindesnöten, ohne ihres Sohnes Herrlichkeit zu ahnen; voll Schamgefühl nach Euripides; gestraft für ihre Ruchlosigkeit, wie ihre eignen Schwestern behaupten. Der Tod der Semele ist gewissermaßen ein idealer Typus für diese eigenartige Erweckung menschlichen Mitleids, in ähnlicher Weise wie die Überführung der Persephone in den Hades das volle menschliche Mitleid über den frühen Tod von Frauen in uns erweckt. Sein Siegeszug wird gekrönt; er steigt durch den unergründlichen Alkyonischen See zum Hades hinunter — so berichtet die am meisten bekannte Sage — um seine Mutter von dort zur Erde zurückzuführen; und daß Hermes, der schattenhafte Führer der Seelen, den Dionysos immer, wenn aus des Gottes früherem Leben berichtet wird, begleitet, ist nicht ohne Bedeutung in diesem Zusammenhang. Wie ihm in Delphi die Wintermonate geweiht waren, fallen zu Athen alle seine Feste in die vier Monate vor oder hinter den kürzesten Tag; denn Persephone verbringt diese vier Monate — den

dritten Teil des Jahres — im Hades. Schließlich wird er in einer verworrenen und nur halb verstandenen Überlieferung der Sohn oder der Bruder der Persephone; als solcher wird auch er, wie seine düstere Mutter, als „Jacchos“ bei den Eleusinischen Mysterien gefeiert; und im Geiste sehen wir sein Götterbild vor uns, wie es dort am sechsten Festestage, an dem die große Prozession von Athen nach Eleusis stattfand, über den Häuptern einer ungeheuren Menschenmasse auf und niederschwebte, wenn er neben „den Zweien“ zum Tempel der Demeter zog bei Fackelschein zur Mittagszeit.

In Thrakiens Bergen hatte dieses düstere Element in dem Leben des Dionysos den stärksten Rückhalt gefunden. Wie in den sonnigen Gefilden Attikas mehr die heiteren Grundzüge seiner Religion zur Entwicklung gelangten, versenkten sich in diesen unwirtlichen nördlichen Gegenden die Menschen tiefer in seine düsteren Eigenschaften, und von hier aus flutete ein Strom schwermütiger Legende nach Griechenland. Der Gegenstand der Bacchanalien des Euripides ist der verblendete Kampf des Thebaner Königs Pentheus gegen Dionysos und seine Religion; die grausame Behandlung des Gottes, den er in Ketten wirft, und der auf der Bühne, an seinen zarten Beinen grausam gefesselt, erscheint, schließlich aber doch den Sieg erringt; Pentheus, das Schmerzenskind, wird von seiner eignen Mutter in Stücke gerissen, als sie der Gott verdientermaßen mit Wahnsinn umnachtete. In diesem Drama hat Euripides nur eine von

den vielen Versionen derselben Legende benutzt, in denen Dionysos stets den Sieg erringt, da seine Feinde zerfleischt werden durch die heiligen Frauen oder durch wilde Pferde, durch Hunde oder durch die Klauen der Kälte; oder Ambrosia, die Maenade, der er in heißer Sinnenlust nachstellte, wird plötzlich zum Weinstock, und bindet den Feind unentwirrbar, mit ihren schlangengleichen Fesseln an die Erde fest.

Bei allen diesen Gelegenheiten zahlt Dionysos seinen Feinden nach Verdienst heim. Doch ein gereifteres poetisches Können verweilt beim Kummer, und beendigt nicht durch allzu schnellen Sieg vorzeitig den Kampf. Dionysos selbst kostet die Leiden bis auf die Neige aus. Und nunmehr entsteht — aus Reflexen von all den mannigfachen Ereignissen seines Lebens zur Winterszeit — das vielgestaltete Bild des Dionysos Zagreus, des „Jägers", des Dionysos im Winter, der wild durch Thrakiens finstere Berge stürmt, und von dort, wie Ares und Boreas, urbildlich ins Land der Griechen gelangt. Mit dem Gedanken an den Jäger verbanden die Menschen auch die Vorstellung von allen Anzeichen für den Abschied des Jahres aus reichster Pracht und vom Tode aller lieblichen Dinge in lang andauernde Kälte, wenn die Kranken und Alten und die Kindlein Morgen für Morgen zum trüben Himmel starren, und an der Wiederkehr sonniger Tage fast verzweifeln. Oder er ist mit den Ängsten, Gefahren und Beschwerden des Jägers verknüpft, der bisweilen, weit entfernt von Haus und Hof, in der Berge dichten Wäldern sich ver-

irrte, oder gar erschlagen wurde, als er heißhungrig seine Nahrung suchte; und schließlich wird er auf seinen Jagden selbst den wilden Tieren verwandt — zum Wolf, von dem uns der Name Lykurgos erzählt — zu seinem grimmigsten Feinde; und dadurch gewinnt seine eigne Persönlichkeit eine Gestalt, die genau dem Inhalt der Sage entspricht. Durch diese Verwandlung wird das Ebenbild eines schönen holden Geschöpfes ein Feind menschlicher Wesen; und wenn er in seinem Wahnsinn sich selbst entfremdet, gemartert durch wütenden Hunger und Durst, mit schauerlichen Tönen des hochgelegenen Thrakiens Bauernhöfe umschleicht, dann erreicht die Tragik des ganzen Bildes ihren Höhepunkt und verkettet ihn mit einem der düsteren Erzeugnisse späterer Dichtung — mit dem Werwolf, an den man noch in Griechenland glaubt wie auch in Frankreich, wo sich die unheimlichste aller Erzählungen, die über Gilles de Retz, mit ihm beschäftigt.

Und nun verstehen wir, wie dem Geiste griechischer Tradition der Gedanke an Menschenopfer, den Dionysos von Halikarnass zu den schrecklichsten der griechischen Religion zählt, in Verbindung mit Dionysos glaublich und ungezwungen erschien. Daß die heiligen Frauen des Dionysos bei einer geheimnisvollen Feier rohes Fleisch aßen und Blut tranken, ist eine oft erwähnte Tatsache, die uns, wie es scheint, von der wirklichen Opferung eines schönen Knabens, den man mit Bedacht in Stücke schnitt, Kunde gibt, von einer Grausamkeit, die schließlich zu einem symbolischen Akt gemildert wurde. In

Delphi bewahrte man den Wolf für ihn aus demselben Grunde wie für Hera den Pfau und für die Venus die Taube, die sie liebte; und an einigen Orten fand, nachdem ihm eine Ziege geschlachtet worden war, eine sonderbare mimische Verfolgung des Priesters, der sie geopfert hatte, statt, die zeigte, wie der Schauder noch jeden packte, der sein Kind vor die Wölfe warf. Die drei Töchter des Minyas geloben sich seinem Dienst; sie werfen das Los, und eine von ihnen bringt ihr eignes zartes Kind, um es mit ihnen zu zerstückeln wie ein Reh; und als dann andere Frauen sie verfolgen, werden sie in Fledermäuse oder Motten oder ähnliche nächtliche Tiere verwandelt; die Geschichte bekräftigt dies Märchen; Plutarch erzählt uns, daß vor der Schlacht bei Salamis mit Genehmigung des Themistokles drei gefangene persische Jünglinge dem Dionysos, dem „Verschlinger", geopfert wurden.

Einige sahen also den Grund ihrer Angst zur Winterszeit in Persephone — andere in Dionysos, dem gefräßigen Gotte, dessen unheimliche Seite (denn auch im besten Wein lebt Lug und Trug) wir in jener düsteren und schändlichen geheimen Verbindung erkennen, in die, wie uns Livius erzählt, sein Kult schließlich zu Rom ausartete; laut Senatsbeschluß wurde dieser Geheimbund dort durch eine feierliche Handlung unterdrückt. Er wird ein zweiter Aidoneus, ein Jäger nach Menschenseelen; gleich ihm kann er nur durch kostbare Opfergaben besänftigt werden.

Doch dann, wenn Dionysos der Wahnsinnsnacht in

Winterszeit entflieht — wie jauchzt da diese Menschheit dem Frühling zu! Und dieser triumphierende Dionysos, der von schwerem Krankenlager genesen, gesund im klaren Licht schon sonniger Tage lebt, ist es, den Euripides in den Bacchanalien sieht, noch immer in Wirklichkeit der Jäger Zagreus; doch schreckt kein Strom von rotem Blute und kein zerfetztes Fleisch des Gottes Lichtgestalt, der im langen, weißen, golddurchwirkten Gewande von des Morgenlandes Wohlgerüchen duftet. Von diesem Gotte hoffe ich später einmal berichten zu können; ich möchte nur noch zum Schluß einen weiteren Gedanken seines Kultes beleuchten.

Wie Dionysos gleich Persephone seine schwermütige Seite hat, so bringt er auch wie sie geheimnisvolle Kunde für jene kleine Zahl erlesener Gemüter, die in späteren Tagen der griechischen Religion im Gehalt alter Legenden nach Gedanken forschten, die eine sittliche Kräftigung und die Vollendung des moralischen Charakters erstrebten. Er offenbart sich Geistern, die ihn zu begreifen vermögen, als Symbol der Wiedergeburt durch die Kette seiner wechselnden Jahreszeiten, als die Hoffnung auf eine Verwandtschaft zwischen dem Wiedererwachen der Natur und jener Kraft, die unerforscht uns menschliche Seele heißt. Und so wird das holde, weinende Geschöpf, das vom Wind gepeitscht, von Schmerzen gequält, und in Stücke gerissen, doch wieder zu neuer Jugend neu erblüht, wie das zarte Sprossen lebendigen Grüns empor aus hartem, steinigen, dunklen Erdenschoß, zum idealen Sinnbild der Keusch-

heit, der Läuterung und des endlichen Siegs über Sorgen und Leid. Es ist das kostbare mystische Empfinden der Wissenden, das die plumpere und mehr materielle Religion der Masse nicht kennt, und das ihn durch den Lauf seiner geschichtlichen Entwicklung begleitet als seine göttliche, geheimnisvolle, Leben spendende Seele — ein Empfinden, das zu allen Zeiten friedliche Stille liebt und nicht allzusehr darauf bedacht ist, sich anderen mitzuteilen.

Diese Art und Weise des Dionysos-Kultes hat ihre besondere Entwicklung in der orphischen Literatur und in den orphischen Mysterien, die einen zwar schwer zu begrenzenden, aber doch wesentlichen Bestandteil der religiösen Ideen der Griechen bilden. Wenn auch unsere Vorstellungen von jenen Nachfolgern des rätselvollen Orpheus nur verschwommen sind, so gibt doch die spätere Zeit der griechischen Religion einige sichere Anhaltspunkte für ihr Wesen und Wirken. Alte Freunde mit neuen Gesichtern, die zwar, wie Plato bezeugt, in ihren Äußerungen von niedriger abergläubischer Furcht einen wenig ehrwürdigen Eindruck erweckten, die aber doch den Hauch einer wahrhaft innerlichen religiösen Schönheit besaßen, die neue Worte, neue Kommentare zu alten Legenden schufen, mystische Geheimbegriffe tief erfaßten, allzu flache Gedanken läuterten, und in einem verderbten Zeitalter Altes mit Neuem vereinten. In dieser Hinsicht können wir sie vielleicht mit den Bettelorden des Mittelalters vergleichen, die mit ihrer blühend romantischen Gotteslehre weit über die

Grenzen der orthodoxen Tradition hinaus, eine Fülle neuen Stoffes für Kunst und Poesie erschlossen. Sie sind auch eine anmutige Bereicherung unsrer Vorstellung vom äußerlichen griechischen Leben mit ihren weißen Gewändern, ihren Trauersängen, ihren Fasten und Ekstasen, ihrem äußeren Asketentum und ihren körperlichen Kasteiungen. Und als Mittelpunkt ihrer gläubigen Verehrung erscheint uns ein gequälter, verfolgter, erschlagener Gott — der leidende Dionysos, über dessen Legende sie ihr eignes, ungewöhnliches, esoterisches Wissen besaßen. Dieses Wissen war vermutlich in einem orphischen Sange „das Verborgensein des Dionysos“ niedergelegt, ist uns aber nur in Einzelheiten erhalten, die Nonnus, ein Schriftsteller des vierten Jahrhunderts, in seine fast endlosen „Dionysiaka“ übernahm. Tragen wir das Bild auch Stück für Stück zum Altar zurück — wir schaffen nichts Ganzes. In der Hauptsache handelt es sich dort wohl um die karge, aber trotz leichter Abänderungen im wesentlichen übereinstimmende Schilderung vom Zerfleischen eines göttlichen Knaben. Im Gedenken an diesen Gebrauch geschah es, daß die, welche in die orphischen Mysterien eingeweiht waren, von dem rohen Fleisch des Opfers kosteten und hernach kein Fleisch mehr aßen; und dies hängt wiederum mit jenem seltsamen Gegenstand im Tempel zu Delphi, mit dem Grab des Dionysos, zusammen.

Zunächst wächst der Sohn des Zeus und der Persephone (um die Zeus in der Gestalt einer Schlange wirbt),

das weiße goldgelockte Kind, aufs innigste von seinem Vater geliebt und von ihm dazu erkoren, dereinst der Herrscher der Welt zu werden, im geheimen heran. Doch eines Tages will Zeus auf die Wanderung gehen, gibt dem Knaben in seiner warmen Zuneigung Krone und Stab und läßt ihn zurück — in einem festen Turm verschlossen. Da sendet die eifersüchtige Hera die Titanen zum Kampf gegen ihn aus; die stürmen zu dem gekrönten Knaben, mit mannigfachem Spielzeug locken sie ihn fort, und als er in ihrer Gewalt sich befindet, erschlagen sie ihn meuchlings — hacken, wie der Wind den Weinstock zerzaust, seinen Leib in Stücke mit einer Axt, die wie die Schwerter von Roland und Artus ihren eignen Namen „Pelekūs" hat. Die Überreste des Körpers kochen sie in einem großen Kupferkessel und veranstalten einen ruchlosen Schmaus mit ihnen; hernach tragen sie die Gebeine zu Apoll, den sie für einen Nebenbuhler des jungen Knaben halten, und dem sie einen Gefallen zu erweisen glauben. Doch Apoll fühlt tiefes Mitleid mit seines jüngsten Bruders Geschick, und legt dessen Gebeine in ein Grab in seinem eignen Heiligtum. Inzwischen bringt Hera rachedürstend Zeus des Knaben Herz, das sie noch klopfend den Händen der Titanen entriß. Doch Zeus trägt das Herz zur Semele; und des Kindes Seele wohnt eine Zeitlang im Hades, um hernach, als Demeter einen neuen Körper aus Fleisch und Blut für sie geschaffen hat, von Semele geboren zu werden — als ein zweiter Zagreus — als der jüngere, der thebanische Dionysos.

DIE BACCHANALIEN DES EURIPIDES

BISLANG habe ich mich bemüht, Dionysos, den alten Gott der Griechen, gleichsam als ein geschlossenes Charakterbild darzustellen, wie es sich uns durch eine Fülle von zerstreuten Andeutungen in Kunst, Poesie und religiösen Gebräuchen, durch moderne Spekulationen über den Gehalt alter Sagen und durch solche Züge und Regungen unseres eigenen Geistesleben offenbart, die mit diesen Tendenzen im Einklang zu stehen scheinen. Solch ein Bild erweckt notgedrungen den Eindruck des Gekünstelten; Dinge von nah und fern, Quellen, die in allen Schattierungen auf Zuverlässigkeit, Gewißheit oder Mutmaßung Anspruch erhoben, mußten dazu dienen, seinem Spiegelbild Leuchtkraft und Anschaulichkeit zu verleihen. Solch ein geschlossenes Charakterbild hielt indessen der alte griechische Dichter oder Bildhauer von Zeit zu Zeit der vagen Welt volkstümlichen Glaubens und Kultes, die ihn umgab, mit allem Nachdruck entgegen; und in den Bacchanalien des Euripides haben wir ein Beispiel für die bilderreiche und phantastische Kraft der Poesie, die, wenn sie aus flutendem Chaos schöpft, nach Belieben wählt und vereint, vielfarbene Fäden zum Ganzen webt und verschiedene Phasen einer Sage — all das Licht und allen Schatten um den Helden — zu einer bestimmten kräftigen Form meistert, durch welche eine kaum noch lebensfähige Tradition in der Menschen Phantasie einen dauernden Platz zu erringen vermag.

Hier beim Lesen des Dramas haben wir es nur mit

dem, was Euripides wirklich sagt, mit den sichtbaren Vorgängen auf der Bühne, mit einem einzigen klaren Gegenstand, und nicht mit den unsicheren Wirkungen einer Reihe von Phantasieerzeugnissen zu tun. Wir wollen uns für eine kleine Weile völlig seinen Händen anvertrauen, während wir sein Werk ganz aus der Nähe betrachten und alle Umrisse desselben klar zu sondern versuchen.

Diese Tragödie der Bacchanalien — wir würden sie als Maskenspiel oder geistliches Theaterstück bezeichnen — ist ein Denkmal für die Quintessenz der Dionysos-Legende, wie der homerische Hymnus für die Sage von Demeter, ein Denkmal, das nicht nur einzig in der griechischen Literatur dasteht, sondern auch eine eigenartige Bedeutung in dem Leben des Euripides einnimmt. Er schreibt das Stück im hohen Alter (das Drama wurde erst nach seinem Tode aufgeführt), nicht in Athen, nicht für den geistig regsamen, attischen Hörerkreis, sondern am Hofe des Archelaos zu Makedonien, für einen zügelloseren, weniger Selbstzucht übenden Volksstamm. Und als er es hochbetagt niederschrieb, befand er sich in einer demutsvollen Stimmung — einer Stimmung, die nicht notwendigerweise verächtlich zu sein braucht. Als die Schauder, die das Herannahen einer unbekannten Welt mit sich bringt, ihn häufiger denn zuvor überlaufen, gewinnen Gedanken, durch die ein gesunder Menschenverstand sich über die Welt des Unsichtbaren tröstet, das wieder, was durch menschliche Grübelei eingebüßt worden ist. Er beginnt zu glauben,

daß es Wahnsinn sei, von den eingewurzelten Ansichten über die unsichtbare Welt abzuweichen. Er ist nicht gerade unaufrichtig oder ironisch, aber er versucht bei dieser Fülle der Möglichkeiten sein Heim auf friedlichem Boden zu bauen, sich sinnend für eine kurze Weile in den Widerschein der freundlicher beleuchteten Seite aller Dinge zu vertiefen; das Gewohnte — das, was vertraute Gebräuche erhält — scheint alles Wissens Inbegriff zu werden; und in der wohlbekannten Schilderung der unbestimmten Welt im Homer und Hesiod erblickt er das beste Rüstzeug für einen, der sich auf die Reise dorthin begeben will.

Mit solch beschaulicher Weisheit ist das ganze Drama durchtränkt. Euripides sagte oder schien viele Dinge über die griechische Religion zu sagen, die im Widerspruche mit der landläufigen Meinung standen; und am Abend seines Lebens wünscht er mit sich selber und dadurch auch mit den Menschen Frieden zu schließen; er ist in der Stimmung sich zu unterwerfen, ja selbst zu widerrufen, und das drängt ihn dazu, sich der bestehenden religiösen Tradition teilweise anzubequemen, teilweise ihre läuternde Kraft zu würdigen; voller Ruhe verfälscht er diesen oder jenen Bestandteil derselben, der ihm seltsam erscheint; und wie manch ein moderner Schriftsteller besitzt er ein Rezept zur Herstellung von Mythen; er weiß wie im Verlauf der Zeit ihre ursprüngliche Bedeutung den Menschen verloren geht; und das, wovor er im Staube liegt, will er auch liebevoll verklären — durch seinen dichterischen Genius.

Seine nächste Umgebung bot ihm dazu Gelegenheit. In der Nachbarschaft von Pella, der Hauptstadt von Makedonien, herrschte der Kult des Dionysos, des Jüngsten der Götter, in einer geradezu ausschweifenden Weise — beim Thiasos, einer wilden nächtlichen Prozession bacchischer Weiber, die sich zu diesem Zwecke in die Wälder und Berge begaben, begleitet von Musik, Fackeln und Tanz. Verständige und nüchtern denkende Athener hatten nur Verachtung für dieses ganze Treiben, wie wir aus einigen Zugeständnissen des Euripides schließen können; nur die strenggläubigen unter ihnen entsagten den Feiern daheim, und zogen auf die Pilgerfahrt von Attika nach Kithaeron oder Delphi. Aber in Pella nahmen selbst hochstehende Persönlichkeiten an den Vorgängen teil, und zu einer späteren Zeit war auch — wir hören das von Plutarch — Olympias, die Mutter Alexanders des Großen, diesem Taumel erregenden Kulte ergeben. Obwohl auf den Gemälden Botticellis die Engel gar lieblich tanzen, und vielleicht manchen Vorstellungen, die in Hebräischen Schriften wirklich verzeichnet sind, Ausdruck verleihen, ist es für uns doch kaum möglich, im Tanz eine religiöse Handlung zu sehen; der Gedanke an ihn allein genügt, uns zum Nachdenken über die fundamentalen Unterschiede zwischen heidnischen Religionen und unserer eigenen zu veranlassen. Doch zu solchen Ekstasen scheint jede Naturanbetung hinzuneigen, — die sinnverwirrende, berauschende Essenz des Frühlings, — dies Prickeln in den Adern im geheimnisvollen Einklang

mit dem sehnenden Leben der Erde hat augenscheinlich in allen Zeiten und allerorten zu einer Art von wildem Tanz gereizt. Coleridge hat in einer seiner phantastischen Spekulationen, wo er das deutsche Wort für „Enthusiasmus“ — Schwärmerei — treffend mit *swarming* übersetzt — *like the swarming of the bees together* wie er sagt — auseinander gesetzt, wie verwandte Schwingungen in einer zahlreichen, buntbewegten Menschenmenge, wenn aus ihrer Mitte der eine hier, ein anderer dort in Ekstase gerät, sich plötzlich berühren, zusammenfluten und eine neue leuchtende Essenz erzeugen, die in den einzelnen Individuen der Menge nicht nachweisbar ist. Solch ein Schwärmen war auch die Essenz jenes seltsamen Tanzes der bacchischen Weiber; wie geflügelte Geschöpfe folgten sie mit Empfindungen, die wir vielleicht vermuten können, die ihnen selbst jedoch nie ganz klar waren, ihrem neuen seltsamen rätselvollen Gott. Er selbst ist ein frauenhafter Gott — auf Frauen und weibliche Seelen wirkt seine Kraft hauptsächlich. Zu Elis hatten die Frauen ihren eignen kleinen Gesang, durch den sie ihn zur Frühlingszeit, wie sie versicherten, aus dem Meere zurückriefen; zu Brasiä hatten sie ihren eignen Tempel, den nur Frauen betreten durften; und so war auch der „Thiasos“ ausschießlich ein Fest der Frauen — solcher, die auf das unmittelbarste den Einfluß dessen, was sinnliche Gedanken erregt, erproben, — das Dunkel der Nacht, die Erwartung des Morgens, die Nähe kraftvoller unverfälschter Natur — das Echo, die Kühle, der Schrei

erschreckter Geschöpfe, wenn sie in der Dunkelheit emporkletterten, der Sonnenaufgang vom Bergesgipfel erschaut, die Ernüchterung, der Ekel des Überdrusses und der tiefe Schlaf im Morgengrauen. Wenn Athener die Hauptstadt Makedoniens besuchten, konnten sie etwas von religiösen Sitten erfahren und bisweilen mit eignen Augen sehen, in denen der Kult einer verschollenen Welt fortzuleben schien. Wenn der Fackelschein in den Bergen zitterte, wenn der grelle durchdringende Schrei der Frauen erklang, erstand vor ihnen, wie ein unbegreifliches Wunder in dem nüchternen Leben späterer Zeit, jener maßlose Jubel, den sie sonst in ferne Sagenwelten verwiesen und durch den sich das Ahnen einer ursprünglichen und wechselseitigen Verstehens von Mensch und Natur erneuerte. Und so sind auch tatsächlich die späteren Schwestern vom Kentaur und der Amazone, die Maenaden, die gar seltsam mit der Erde, die sie bei Tagesanbruch zerstampften, verwandt waren, oder die, wie in der Erzählung des Boten im Drama des Euripides, in den Tälern schlummernd lagen, und im Morgennebel sichtbar wurden, Überreste einer Nebelwelt, die einst alle Dinge mit dem Schleier des Geheimnisses umwob — Tropfen, die hier und da hängen blieben, und die das blendende Licht späterer nüchterner Tage nicht ganz zu verflüchtigen vermochte. Soviel ist sicher: in dem, was oftmals als plump und überschwenglich sich erwies, mag doch eine feinere Ader ethischen Gehaltes (wie auch Euripides andeutet) verborgen gewesen sein: der gesunde Hauch

von frischer Luft und sinnlicher Kraft, der den Thiasos durchwehte, ein Fest, das sicherlich reich an Anregungen für Kunst und Poesie war durch sein Schwelgen in Farben und Formen. Die bildenden Künste würden aus ihm vollkommen neue Auffassungen von der Freiheit, Energie und Frische, die den alten Gestalten innewohnten, gewinnen. Die herrlichen, im Winde wogenden Drapierungen, der Rhythmus und das stolz in den Nacken zurückgeworfene Haupt auf manchen pompejanischen Wandmalereien und Friesen der Sarkophage rühren in Wirklichkeit daher; und jenes schmelzende Sehnen, jene vollendet dargestellte Mattigkeit der gefallenen Maenade wurde ein bestimmter Typus in der Schule der Anmut, in der Schule des Praxiteles.

Euripides schrieb die Bacchanalien, indem er diese örtlichen Ereignisse zu seinem eigenartigen Vorwurf benutzte. Er unternimmt es, diesen überschäumenden Zustand, in dem sich die Religion und ihr jüngstgeborener Gott befanden, als eine *amende honorable* der einst verachteten Tradition griechischen Glaubens Zuhörern zu schildern, die, wie Scyles, der dem Hellenismus ergebene König von Skythien, wohl den Reiz griechischer Religion und griechischer Sitten, aber nur ihre seltsame Seite fühlten, und dieser Überschwenglichkeit zum Teil Geschmack abgewannen. Gegenstand und Hörer reizen in gleicher Weise zu wildromantischer Stimmung. Deshalb entbehrt die Tragödie der Bacchanalien, mit ihren Neuerungen im Versmaß und Stil, die ausdrücklich als ausländisch oder barbarisch bezeichnet

werden, — trotz des Reizes und der Anmut harmonisch klingenden Gesanges — mit ihren Feinheiten, Fälschungen und eingestreuten Späßen, die den fühlbaren Schauder vor dem Entsetzlichen des Themas nur noch steigern, und mit ihrem edlen und menschlichen Pathos nahezu gänzlich jene erlösend wirkende Ruhe, die im allgemeinen für das Ende der griechischen Tragödie charakteristisch ist. Das Stück wirkt erregend, quälend und beunruhigend — es ist so scheckig und bunt, wie die wunderlich gefleckte Haut der jungen Rehe, die bei der Darstellung verwandt wurde, und wohl geeignet zum Ausdruck für den unstäten, zwiefachen, blitzartig wechselnden Charakter des göttlichen, stürmischen Geschöpfes. Wir wollen lauschen, und das Kommen und Gehen seltsamer Masken, so gut wie es möglich ist, in derselben Art betrachten, als sähen wir ein modernes Drama. Wo liegen seine Reize verborgen? Was ist für uns noch lebendig, eindrucksvoll und wirklich poetisch in diesem düsteren griechischen Stück?

Die Handlung ist nach Theben verlegt, wo über der Erinnerung an Semele, der Mutter des Dionysos, noch dunkle Wolken schweben. In sündhafter Weise verleugnen ihre eignen Schwestern die Liebe zu ihr, empfinden kein Mitleid mit ihrem traurigen Ende, sondern erblicken darin nur eine Strafe für die Ruchlosigkeit, mit der sie, nach ihrem schmachvollen Vergehen mit einem sterblichen Geliebten, alle Schuld auf Zeus abzuwälzen versucht; sie haben die Schwester bislang stolz verachtet. Die lautere Wahrheit lebt nur noch in der ver-

schwiegenen Erinnerung zweier betagter Männer, in Teiresias dem Seher, und in Kadmos, ihrem Vater, der alles ruhig zu dulden entschlossen ist, und seine königliche Gewalt auf Pentheus übertragen hat, auf den Sohn einer dieser Schwestern —, einen heißblütigen und gottlosen jungen Menschen. So stehen die Dinge in Theben; und jetzt ist etwas Seltsames geschehen. Eine unheimliche Krankheit hat die Frauen befallen: Dionysos hat die Begierde seiner taumelnden Begeisterung in ihnen entfacht, und zu einer Art Raserei gesteigert, eine Raserei, die im wirklichen Thiasos nachgeahmt wird. Nun hat die ganze weibliche Bevölkerung, der wohl die Vorstellungen, aber nicht die Empfindungen seines Kultes aufgezwungen sind, Rocken und Spindeln verlassen, ist unter der Führung der drei Prinzessinen aus der Stadt gezogen und lagert auf den kahlen Felsen oder unter den Fichten in der Einsamkeit des Kithaeron. Und gerade zu dieser Zeit kehrt der göttliche Knabe, den man an der Mutter Seite in den Flammen umgekommen glaubte, zum Mann herangeblüht, nach seinem Geburtsort zurück.

Dionysos selbst spricht den Prolog. Er wanderte durch die Welt, um einen neuen Glauben zu suchen; und der Hauptgedanke dieser neuen Religion ist die Rettung des Andenkens seiner Mutter. Um diesen Gedanken Ausdruck zu verleihen, hat Euripides, der immer auf der Suche nach tragischen Effekten ist, uns in wenigen, gerade durch ihre Einfachheit ergreifenden Worten — hier und noch eindringlicher in dem nachfolgenden

Chorgesang — die Geschichte der Semele erzählt, in der das rein menschliche Gefühl der Mutterschaft selbst durch den Gedanken an die göttliche Umarmung ihres heißblütigen Schlafgenossen nicht in Vergessenheit gerät. Die innige Zuneigung zu ihr fordert dringend, daß des Sohnes göttliche Abstammung enthüllt werde. Ein sehnsüchtiges Verlangen, das Verlangen, das schließlich Erhörung findet, und das der alte etruskische Metallspiegel uns zeigt, wo er die Hände zu ihr emporhebt, hat ihn von Ort zu Ort getrieben; überall sind seine Tänze eingeführt, wird ihm Verehrung gezollt; und überall bedeutet seine Anwesenheit ihres Andenkens Läuterung. Die erste griechische Stadt, die sein Fuß betritt, ist Theben — der Ort ihrer Leiden; er steht an den heiligen Fluten der Dirke und des Ismenos; der geweihte Platz liegt vor seinen Blicken; er hört griechische Worte, und sieht zuletzt die Trümmer des Raumes, wo sie lag: das Zimmer seiner Geburt und zugleich seiner Mutter Grab. Sein Charakter, der allmählich durch die Episoden des Stückes und weiterhin durch die Chorgesänge entwickelt wird, ist von der eigenartigen abgeschlossenen Wirkung eines Symbols. Die Geschicke einer reifen menschlichen Persönlichkeit sind mit dem rätselvollen und abstrakten Wesen jenes Feuergeistes in den flutenden Adern der Erde vereint — der Duft der grünen Pflanzenwelt ist an seinem schönen menschlichen Körper haften geblieben, und offenbart sich in manchen Licht- und Schattenseiten seines Tuns mit einem wunderbaren Gefühl von Zartheit. Und wie er wanderte von Land zu Land wur-

den des Morgenlandes Blumen und Gold und Weihrauch ihm gewohnter Schmuck: ihre Strahlen und Düfte umfluteten nun seinen Leib und atmeten aus seinen Gewändern, wie der Glanz der alten ambrosischen Salbe, von der Homer sagt, daß sie immer die Gestalten der Götter umhülle —; die Mitra hält sein duftendes goldgelbes Haar, die lange Tunika fällt auf die weißen Füße fast frauenhaft herab, und das reichgefleckte Fell des Rehs bedeckt die Schultern. Wenn die Tür sich öffnet, um ihn einzulassen, spürt man den Hauch der mit Wohlgeruch getränkten Luft der Weinberge (denn die Blüte der Rebe ist von bezauberndem Duft); während die Winde an seinem geheimnisvollen Stab, das Sinnbild von allen rankenden blühenden Pflanzen mit oder ohne Frucht darstellt, von all jenen Pflanzen, die in Amerika noch als *vines* bezeichnet werden. „Der Berge holde Gabe“, deren Genuß er über alles liebt, und die auch seine Begleiter stets mit ihm genießen müssen — „der Berge holde Gabe“, und tief von Liebesgluten berückt, verkörpert uns sein Bild Asiens üppige Sinnlichkeit, seine siegende Sonne, seine „stolz getürmten Städte mit Menschen angefüllt“, wovon der Chor in köstlichen Versen singt mit des Morgenlandes volltönenden Namen — Lydia, Persia, Arabia Felix; er ist ein Zauberer, ein Hexenmeister, so glaubt der tyrannische Pentheus: das Quellen des Wassers, das Fließen von Honig und Milch und Wein sind seine Wunder, die er persönlich vollzieht.

Wir werden sogleich sehen, wie Euripides, da er für

einen Hörerkreis im Norden schrieb, die thebanische mit der mehr düsteren thrakischen Legende vermischt, und diesen dunkleren Gehalt betont. Gleich von Anfang an schimmert durch alles „Blumenreiche“ ein leichter Hauch von Melancholie. Das Fell des Rehes, das jetzt so köstlich über die Schultern geworfen ist, wurde vielleicht einst in ganzer Größe getragen mit vergoldeten Hufen, und über der rechten Schulter verschlungen, um den rechten Arm zum Kampfe frei zu lassen, während des Tieres Kopf des Menschen Haupt bedeckte, wie auch Alexander auf einer seiner Münzen aus einer Elefantenhaut herausschaut, oder Herakles aus des Löwen Rachen auf der Münze zu Kamarina. Die kleinen goldenen Hörner, die die Stirne schmückten, waren nicht nur das Symbol der Fruchtbarkeit und des Gekräusels wellenbewegter Ströme, sondern dienten zum Angriff. Und wir sollen unsere Hände wohl hüten vor dem Thyrsus, der gar ausgelassen von ihm und seinen Begleitern herumgewirbelt wird; der Tannenzapfen, der ihn krönt, verdeckt nur des Speeres Spitze; der Stab ist eine Waffe — der schneidende Speer des Jägers Zagreus, — jetzt zwar verborgen unter frischem Grün, und unter dem Knopf des Tannenzapfens (welcher auch zum Eintauchen in den Wein dient, um dessen Süßigkeit zu mildern), den er sich pflückte beim Wandern durch den Wald, in einer friedlichen Stunde an diesem Frühlingsmorgen.

Der Chor aber preist seinen Charakter; die Chorgesänge weben mit Worten, anschaulicher wie gemalte

Landschaften, für das ganze Drama einen feingetönten Hintergrund, durch welchen alles in schönerem Lichte verklärt erscheint. Der holde Reiz der Berge und ihre ganze Atmosphäre ist durchaus gewahrt und auf den Helden reflektiert. „Er ist der Berge holde Gabe“ singen sie, wenn er in die weite Ebene hernieder steigt, „frei von grübelnden Sinnen“ — und wir glauben mit eignen Augen zu sehen, wie sich des Weinstocks grünes Laubwerk von Felspfad zu Felspfad am zackigen Abhang des Hügels hinunterwindet, zur milden Frühlingszeit, wenn, wie in den Bacchanalien, alle, die es vermögen, aus der Stadt wandern, um sich am ersten warmen Hauch der Sonne zu erfreuen. „Laßt uns durch die Felder wandern“ pflegen wir zu sagen; eine seltsam tolle Lust scheint in allen Blumen verborgen, fähig auch, uns heute in ihren Zauberkreis zu ziehen; αὐτίκα γᾶ πᾶσα χορεύσει — bald wird die ganze Erde tanzen und singen.

Dionysos ist hauptsächlich ein Gott der Frauen; er kommt vom Morgenlande in Begleitung eines anmutigen lydischen Frauenchors — seiner treu ergebenen Schwestern — der Bassariden, die gleich ihm eine lange Tunika, die „Bassara“ tragen. Sie tanzen und singen zur Musik helltönender Instrumente aus Metall, zu Zimbel und Tamburin, zu denen sich der klare Ton der Flöte gesellt; und ihre Worte ahmen, durch eine seltsame Phrasierung, fast den Klang solcher Musik nach. Der homerische Hymnus an Demeter ist älter als die Kunst der Skulptur, aber reich an Anregungen

für sie; hier jedoch, im ersten Chor der Bacchanalien, wie überall im Drama, spüren wir ganz im Gegenteil, daß Euripides wahrscheinlich dieser Kunst einiges entlehnt, daß er in diesen Chorgesängen mit ihren Wiederholungen und Schlußreimen vielleicht den Gehalt irgend eines Reliefs eines Bildhauers kopiert, das, wie Luca della Robbias berühmtes Werk für den Orgelchor des Domes zu Florenz, durch zahlreiche Feinheiten der Linienführung, nicht nur in Lippen und Augen, sondern auch im Gewand und in den Händen, musikalischen Wirkungen zu seltsamer Plastizität in sichtbaren Dingen verhilft.

Sie schlagen die Trommeln vor dem Palaste; und dann folgt eine humorvolle kleine Szene, ein Nachklang der alten dionysischen Komödie — voll des Gelächters, das zum wesentlichen Bestandteil des frühesten Dionysos-Kultes gehört. Der alte blinde Seher Teiresias und der greise König Kadmos, immer dem Gotte im geheimen treu ergeben, haben eingewilligt den Thiasos zu feiern, und bekennen sich offen zu dem Gotte. Dieser hat niemals mit Bestimmtheit geäußert, daß er nur jungen Leuten die Beteiligung an seinen Tänzen gestattet. Aber um ihm zu huldigen, müssen sie die lange Tunika anlegen, und sich mit dem gefleckten Fell, das sonst nur Landleute tragen, mit dem Thyrsus und dem Kranz aus Efeu schmücken. Teiresias bricht bei seiner Ankunft vor dem Portal des Palastes zusammen. Und dann folgt, gerade wie bei den mittelalterlichen Mysterien, eine der unvermeidlichen grotesken Szenen,

die unserem Dichter, der es liebt durch sie in seinen Schöpfungen die Gefühle des Mitleids und des Schrekkens auf das Höchste zu steigern, sehr willkommen ist. Auf die Bitten des Teiresias hin erscheint Kadmos, angetan mit dem uns bekannten Schmuck, der gar seltsam der Schwäche und dem Ernste des hohen Alters widerspricht. Auch im Blute dieser Greise wogen des Frühlings Gluten aufs neue; sie sind tatsächlich geneigt mit dem Tanze zu beginnen. Doch das ungewohnte Gewand macht sie scheu — der eine von ihnen ist blind — — ποῖ δεῖ χορεύειν; ποῖ καθιστάναι πόδα; καὶ κρᾶτα σεῖσαι πολιόν; und dann der beschwerliche Weg! Die langen steilen Pfade nach den Schluchten! Werden die Pilger ihnen Erbsen kochen? Können sie nicht zu dem Platze fahren? Schließlich begibt sich das Paar, während die Zuhörer ein mehr oder minder zartes Gelächter über die alten Tölpel anstimmen, gleichsam mit vereinten Kräften — das Auge des einen hilft der Hand des andern — auf den Weg.

Da sieht man Pentheus in wilder Eile zum Palaste stürmen. Er war von Hause fern gewesen, und hat bei seiner Rückkehr, gerade jetzt, von den Ereignissen zu Theben — von der seltsamen Krankheit der Frauen, von dem Tanze und von der Ankunft des rätselhaften Fremdlings gehört; er findet die Stadt leer von Frauen, und sieht Teiresias und Kadmos in Masken. Wie die übertriebenen teuflischen Gestalten in einigen der religiösen Stücke und Schilderungen des Mittelalters ist er die Personifikation verblendeter Ruchlosigkeit, einer

von denen, die von den Göttern erst mit Wahnsinn umnachtet, und hernach völlig vernichtet werden; sein Charakter schwankt zwischen handgreiflicher Torheit und plumpem Hohne, zwischen roher Gewalt und geheucheltem sittlichen Gebaren; nur das Gröbste vermag er zu erkennen; er glaubt alles ist erheuchelt; er hält den verweichlichten Fremdling, der so bezaubernd auf die Frauen wirkt, die Tag und Nacht bei ihm weilen, für ein harmloses, sinnlich erregtes Geschöpf, und sieht in allem Tun der bacchischen Frauen weiter nichts als die Befriedigung heißer Triebe; seinen lächerlichen alten Großvater möchte er am liebsten verleugnen, den Teiresias dagegen beschuldigt er, er sei nur auf der Suche nach einer „einträglichen Quelle für sein Geschäft,“ wozu ihm wohl irgend ein neuerdachtes Orakel dienen solle; um seinen niederen Haß an dem Seher zu kühlen, gibt er den Befehl den heiligen Sessel zu zertrümmern, von dem aus Teiresias den Flug der Vögel für seine Wahrsagungen beobachtet, und die wohlgepflegte heilige Stätte zu verwüsten; doch schon im Moment seiner Ankunft scheint das Verhängnis über seinem Haupt zu schweben, denn ein solch ohnmächtiges Zittern befällt ihn, daß es auch von anderen wahrgenommen wird. Die noch zurückgebliebenen Frauen hat er bereits ins Gefängnis werfen lassen; die übrigen, unter ihnen Ino, Autonoe und seine eigne Mutter, will er aus den Schluchten des Gebirges verjagen; der Fremdling soll indessen grausam zu Tode gefoltert werden. Aber Teiresias und Kadmos beraten mit ihm,

und bewegen ihn wohlweislich bei ihnen zu bleiben; der Seher wird naturgemäß zum Verteidiger des Dionysos, und erklärt den wahren Charakter des Besuchers: seine göttliche Abkunft, seine Kräfte, die denen von Demeter ähnlich oder gleich sind, seine Sehergabe, all die besänftigenden Stimmungen, durch die er beglückt, vor allem seine Kunst, müden Menschen Schlaf zu spenden. Doch der Geist des Pentheus ist schon betört, der verdiente Wahnsinn gewinnt die Oberhand in ihm. Teiresias und Kadmos verstehen nichts als „beten gehen“. Und so ziehen denn die beiden — wieder unter dem Gelächter der Zuhörer — ihres Wegs, wobei sie sich gegenseitig in leicht komischer Weise vor einem Fall behüten.

Und dann zeigt sich wieder, wie auf jenen sauber geschnitzten farbigen Bildwerken des Mittelalters, — zum Beispiel in dem Martyrium des jungen St. Firmin um den Chor der Kirche zu Amiens — mit einer geradezu mittelalterlichen Schlichtheit und Treue der scharfe Gegensatz zwischen dem Übermut des Tyrannen, der jetzt endlich seiner Beute sicher ist, und zwischen der beschimpften Schönheit des jugendlichen sanften Gottes, den die Feinde umringen wie ein schönes wildes Tier in den Schlingen des Jägers. Man hat Dionysos gefangen; er wird auf die Bühne geführt; seine Hände, die noch den Thyrsus halten, sind gebunden. Ohne Widerstand hat er sich seinen Verfolgern ergeben; seine Farbe hat sich nicht verändert; lächelnd hat er sie gebeten ganz nach ihrem Willen zu handeln, so daß

selbst sie vor Ehrfurcht erschauern, und fast zum Glauben an seine göttliche Natur geneigt sind. Herrlich steht er da, weiß und rosig leuchtet sein Antlitz; und jetzt gibt er sich, da er gesonnen ist, sich niemals Unwürdigen, sondern nur Erlesenen zu offenbaren, durch seine Antworten auf des Pentheus Fragen nicht als Dionysos, sondern nur als den Propheten des Gottes zu erkennen. Und im festen Vertrauen auf seinen Herrn sieht er dem Urteil entgegen. Darauf fällt das lange Haar unter den Schnitten der Schere auf den Boden; das geheimnisvolle Gewand wird ihm entrissen, und wie ein gefährliches Raubtier wird er nach einem unheimlichen Platze nahe dem Marstall des Königs fortgeführt, um dort aufs neue gefesselt zu werden.

Bis zu diesem Augenblick hat eine nicht zu verkennende Dunkelheit Dionysos, die Hauptfigur des Stückes, umgeben; er ist bald tatsächlich Dionysos, bald auch sein Bote oder sein Diener, der für ihn den Weg ebnet; eine zweifelsohne peinliche Situation, die durch das persönliche Erscheinen des Gottes auf der Bühne geschaffen ist, wird durch die allmähliche Offenbarung seiner Doppelgestalt gemildert oder erträglich gemacht. Für Pentheus und seine unbesiegbare Einfalt bleibt sein wahres Wesen bis zuletzt verborgen; aber selbst die Frauen des Chors scheinen in ihm bislang nur den Vorboten ihres wirklichen Meisters zu erblicken; daher flehen sie, als man ihn gefesselt fortführt — denn auch ihnen droht die sichere Sklaverei — zu seinem mächtigeren Herrn, er möge erscheinen und sie befreien.

In erhabenen Klagen beschuldigen sie Theben, daß es sie verstoßen habe — τί μ᾽ ἀναίνει, τί με φεύγεις; doch die Herrlichkeit seiner Zukunft sagen sie voraus; als ein zweiter Orpheus wird sich in ihm herrlicher denn je die alte wundersame Gewalt über Tiere und Pflanzen erneuern. Ihr Gesang ist voll von Klängen aus Wäldern und Quellen; es ist als ob für einen Augenblick Dionysos wieder zum leidenden Weinstock wird, als ob das Rascheln seiner Blätter aus ihren Worten tönt, um ihn zu erquicken. Der Quell der Dirke, den die Jungfrauen Thebens noch oft besuchen, in dem der Gott als Kind gebadet und von den Flecken seiner Feuergeburt gereinigt wurde, wird zum Abbild der Kühle aller Quellen, und in großer poetischer Freiheit zur Tochter des fernen Acheloos — des Urahnen und sagenumwobenen Vaters aller griechischen Ströme.

Eine schwindelerregende Szene folgt, voll düsterer Anspielungen und Überraschungen, — ein verschwommener übertriebener dramatischer Reflex jenes alten brausenden Tumultes bei den Festen in den Weinbergen —, in welcher Dionysos zurückkehrt, wie durch ein Wunder von seinen Fesseln befreit. Zuerst vernimmt man als Antwort auf den tieftönenden Aufruhr des Chors eine laute Stimme aus dem Inneren des Palastes, die ihn für den Sohn von Zeus und Semele erklärt; dann hört man zwischen den kurzen abgerissenen wilden Schreien der Frauen des Chors, die ihn als ihren Herrn ausrufen, das rollende Geräusch eines Erdbebens; die Säulen des Palastes schwanken hin und her, und aus dem Grab

der Semele flammt zum Gedächtnis ein seltsames Feuer empor und umhüllt das ganze Gebäude. Die erschreckten Frauen stürzen sich auf den Boden; und schließlich, als die Szene wieder sichtbar ist, tritt aus den noch wankenden Kulissen des Palastes Dionysos hervor, und fordert sie auf sich zu erheben und nichts zu fürchten. Aber gerade hier erleidet die Handlung des Stückes eine lange Unterbrechung, während wir einem Boten Gehör schenken müssen, der, soeben aus den Schluchten zurückgekehrt, uns von dem, was er dort bei den Maenaden sah, berichtet. Die eigenartige fast düstere Schönheit dieser Erzählung und einer ähnlichen, die nachfolgt — eine prachtvolle Schilderung des Sonnenaufgangs auf dem Gipfel der Berge und der schlummernden bacchischen Frauen wird plötzlich zum schmucklosen und rohen Bericht über das grausame Zerreißen von Tieren —, gehört zu den auffallendsten Eigentümlichkeiten, die wir in diesem Stücke bemerken; und da sie ganz im erzählenden Tone gehalten ist, will ich sie in deutscher Prosa wiedergeben, indem ich hier und da einiges Nebensächliche, das nur einen metrischen Wert zu haben scheint, auslasse: —

„Ich trieb mein Vieh auf des Berges Gipfel zum Weiden, zur Zeit als die Sonne ihre ersten warmen Strahlen zur Erde sandte. Und was erblicke ich?! Drei Scharen von Frauen! die eine führt Autonoe an, deine Mutter Agave die andere, Ino die dritte. Die Frauen schlafen, erschlafft an allen Gliedern, gegen die niederen Äste der Fichten gelehnt, oder das Haupt sorglos auf

das Eichenlaub, das den Boden bedeckt, gelagert —, sie alle liegen im ruhigen tiefen Schlaf, sind nicht, wie du wähntest, auf der Jagd nach Kypris durch des Waldes Einsamkeit, nicht trunken geworden von Wein bei den leisen Klängen der Lotosflöte.

„Und als deine Mutter das Brüllen der Kühe vernahm, erhob sie sich und schrie den anderen zu: „Wacht auf". Und sie rieben sich den Schlaf aus den Augen, erhoben sich schnell, Wunder an Schönheit und Sitte, junge und alte und unvermählte Mädchen. Zunächst ließen alle ihr Haar auf die Schultern fallen, und diejenigen von ihnen, deren Gürtel nicht geschlossen waren, brachten aufs neue die gefleckten Rehfelle in die rechte Lage, banden sie zusammen mit Schlangen, die sich emporringelten und die Frauen am Kinn beleckten. Andere, die erst vor kurzem Mütter geworden waren, hatten ihre Kinder zurückgelassen und nährten in ihren Armen mit noch schwellenden Brüsten Antilopen oder wilde junge Wölfe und duldeten es gern, daß diese von ihrer Milch tranken. Dann nahm eine aus ihrer Mitte den Thyrsusstab, schlug damit auf den Felsen, und ein feiner Strahl von Wasser floß heraus; eine zweite legte ein Schilfrohr auf die Erde, und ein Quell von Wein entsprang; diejenigen, denen weiße Ströme besser mundeten, berührten leicht die Oberfläche des Erdbodens mit ihren Fingerspitzen, und Milch ergoß sich in Strömen; und vom Efeu der rätselvollen Stäbe tröpfelte in Fülle Honig herab. Wahrhaftig! hättest du alle diese Wunder gesehen, du würdest den anbeten, den du jetzt verachtest."

„Und wir Schafhirten und Kuhhirten liefen zusammen, um miteinander über dieses Ereignis — über dies seltsame und schreckliche Gebaren — zu reden. Und irgend ein Wanderer aus der Stadt, gar gewandt in Worten, sprach zu uns: — „O ihr, die ihr auf diesen heiligen Felsen wohnt, wollt ihr, daß wir des Pentheus' Mutter Agave, dem Wunsche des Königs gemäß, verjagen und ergreifen mitten aus ihrer taumelnden Lust?“ Er schien uns weise zu reden; so legten wir uns auf die Lauer in das Gebüsch; und plötzlich begannen sie ihre Stäbe zum bacchischen Tanze zu schwingen. Und alle schrieen wie mit einer Stimme: Bromios! — — Jacchus! — — Zeusgeborener! — — Und siehe, die Berge bewegten sich im gleichen jauchzenden Taumel und alle wilden Tiere. Da stieß in ihrem Laufe Agave zufällig auf mich; und ich sprang aus meinem Versteck heraus, willens sie zu ergreifen; sie aber rief ächzend: „Bei meinen Jagdhunden! Diese Burschen sind uns auf der Spur! Kommt, folget mir! Folget mir! Nehmt den Zauberstab als Waffe in die Hand!“ Und nur mit Mühe retteten wir uns durch die Flucht vor dem Schicksal, von ihren Händen zerfleischt zu werden; denn sogleich stürzten sie sich unbewaffnet auf die jungen Kühe, die dort weideten; und du hättest nur sehen sollen, wie die eine eine blökende Kuh in ihren Händen hielt, und das gefüllte Euter auseinander riß; andere zerrissen junge Stiere zu Fetzen, warfen die Stücke in die Luft und auf den Boden; dort lagen sie vor aller Augen — Weichen und Klauen — oder sie hingen an den Zweigen der

Fichten, triefend von geronnenem Blut. Zornig stürmten gehörnte Stiere heran, ihre Brust streifte den Boden; doch ungezählte Frauenhände schleppten die Ergriffenen herbei, und im Augenblick waren ihre Eingeweide in Stücke zerrissen. Wie eine Vogelschar sich aus hohen Lüften herabsenkt, ließen sie sich in der weiten Ebene, die dort unten sich dehnt, nieder, dort wo an des Aesopus Wassern das lieblich blühende Volk der Thebaner wohnt — zu Hysiä und Erythrä — unter dem Abhang des Kithaeron."

In der nun folgenden grotesken Szene wird die Komik, die sich entwickelte, als die beiden alten Männer, geschmückt mit Kranz und Rehfell mißtrauisch ihren Weg antreten wollten, zu tiefer tragischer Ironie gesteigert. Schon ist Pentheus entschlossen mit Waffengewalt gegen die Bacchanten vorzugehen und sie zu töten, als ihn plötzlich die Laune anwandelt, die Frauen in ihrem Lager auf den Bergen selbst zu beobachten. Dionysos, der von ihm nur für den Propheten oder den Diener des Gottes gehalten wird, erbietet sich, ihn dorthin zu führen. Er schlägt ihm vor, Frauenkleider anzulegen, um besser zwischen den gefährlichen Weibern geschützt zu sein; und während Pentheus sich zu diesem Zweck in den Palast begibt, bleibt Dionysos einen Augenblick allein, und spricht in prophetischen Worten vom Herannahen des Unterganges; — das Opfer ist in sein Netz gefallen. Er selbst geht in den Palast, um Pentheus bei der Verkleidung zu helfen, um ihm den Schmuck anzulegen, den er auf dem Weg zum Hades tragen wird, ge-

tötet von seiner eignen Mutter Hand. Es ist charakteristisch für Euripides — ein Beweis seines geläuterten zarten Empfindens — daß er das, was peinlich oder gezwungen, was allzu grausig oder grotesk erscheint, durch ein rechtzeitig gebrauchtes Maß von ungekünsteltem Pathos, durch einen leuchtenden Blick in die Schönheit der Natur, oder durch ein wenig Form und Farbe, die er augenscheinlich von Malerei und Skulptur entlehnt, zu mildern und zu rechtfertigen versucht. So werden auch hier in dieser phantastischen Szene unsere Gedanken augenblicklich durch den Gesang des Chores abgelenkt und für eine Weile unter der Bäume dunkles Lockenhaar versetzt; die frische Luft vom Flusse her umweht uns; ein Reh, das dem Netz des Jägers entlief, jagt hurtig und froh vorbei; wie dieses stürmen die Maenaden dahin; und wir sehen den kleinen Kopf, weit in den Nacken zurückgeworfen, in heißer Sehnsucht nach dem Trunk aus dem Quell.

Inzwischen hat Pentheus seine Verkleidung vollendet und kommt, mit falschem Haar und mit dem Gewand der Bacchantinnen geputzt, zum Vorschein; aber bei dem Gedanken, in diesem Aufzug durch die Straßen Thebens zu ziehen, und fortgesetzt in lächerlicher Weise auf die unliebsame Kleidung acht zu geben, beschleicht ihn ein Gefühl von Unbehagen. Doch jetzt, wo er in Weiberkleidern steckt, wächst sein Wahnsinn; schon kurz zuvor hat er im Palast, erschreckt durch das Geräusch des Erdbebens sein Schwert auf eine Spukgestalt gezückt, und in die leere Luft geschlagen. Jetzt sieht

er die Sonne und Theben mit all seinen Türmen zwiefach, während sein Begleiter ihm in die Gestalt eines wilden Tieres verwandelt zu sein scheint. Ab und zu treffen wir Spuren einer beachtenswerten Psychologie an, so daß wir beinahe glauben können einen modernen Dichter zu lesen. Es hat den Anschein, als ob Euripides ein interessantes Symptom beginnenden Wahnsinns (man hält es dafür) gekannt habe, welches sich darin äußert, daß der Kranke, wenn seine Kräfte schwinden, beim Heben nur kleiner Gegenstände enorme Gewichte zu handhaben glaubt; denn Pentheus bildet sich ein, als er den Thyrsus ergreift, den Kithaeron mitsamt den Bacchantinnen in die Lüfte heben zu können. Über alles dieses lacht man natürlich im Theater, während diejenigen, die wirklich die Absichten des Dichters durchschauen, ein Frösteln überläuft, wenn sie den Verbrecher in solch komischer Kleidung dem Tode — den der unheilverkündende Gesang des Chors bereits vorhergesagt hat — entgegeneilen sehen, wenn sie in dem Gewand, das ihn so lächerlich erscheinen läßt, sein Leichentuch erblicken.

Gleich darauf kommt auch ein Bote, der den Tod des Pentheus meldet; und dann verkündet eine andere eigenartige Erzählung die Art seines Unterganges. Trotz grausiger, roher, aufregender Einzelheiten fehlen natürlicherweise auch hier pathetische Züge nicht, und in die Schilderung von der Anmut der dienenden Mänaden, von ihrer Einsamkeit in den Bergen — von ihren Bäumen und Quellen, die niemals ganz in Vergessen-

heit geraten — wird eingeflochten, wie Pentheus als Spion sich allzu nahe an den geheiligten Kreis heranwagt, und wie ein Raubtier von den zauberhaften Jägerinnen angefallen und in Stücke zerrissen wird, wobei seine Mutter zuerst „mit des Gemetzels heiligen Satzungen" beginnt.

Schließlich kommt Agave selbst auf die Bühne; hoch in die Lüfte hält sie des Sohnes Haupt empor, das sie auf der scharfen Spitze des Thyrsus befestigt hat, und fordert die Frauen des Chores auf, das festliche Gelage des Gottes „Euios" zu feiern; sie wird von ihnen daraufhin in ihren Kreis aufgenommen, und da sich die Bacchantinnen dem Feste zugesellen, bleiben auch diese nunmehr für den Schluß des Stückes mit dem Chore vereint. Denn tatsächlich ist im ganzen Drama die innere, wenn auch zum Teil unterdrückte Beziehung des Chors zu den Bacchantinnen derart, daß die Frauen des Chors, die jetzt voll Ernst und Ruhe Dionysos durch seine reich bewegten Schicksale begleiten, nur die verblaßten Schwestern jener wilderen und unheimlicheren Anhängerinnen sind, welche die wirkliche Begleitung des rätselhaften Dionysos — den wahren Chor des Zagreus — bilden; der Gedanke, daß ihr grausiges Handeln nur eine Folge des Wahnsinns ist, der über sie zur Strafe für die anfängliche Verachtung des Gottes verhängt wurde, ist, wie ich andeutete, nur ein „Sophismus" des Euripides — ein Tropfen Rationalismus, der ihn in seiner Absicht, die gemilderte Tradition poetisch zu verwerten, unterstützte. Agave kommt auf die Bühne,

blutbefleckt und frohlockend über ihren „tränenreichen Sieg“, augenscheinlich noch im Zustand der Raserei, der sich auch in ihrem Äußeren zu erkennen gibt; ihre irrenden Sinne klammern sich an den Wahngedanken, daß des Toten Haupt in ihren Händen einem Löwen angehört, den sie dort in den Bergen erschlug — einem jungen Löwen, wie sie sicher glaubt, wenn sie das weiche Haar, das des Jünglings Kinn umgibt, und sein reiches Haupthaar fühlt — ein Wahngedanke, dem der Chor, in der Absicht das arme rasende Geschöpf zu besänftigen, beipflichtet. Dadurch ermutigt, freut sie sich „über alle Maßen, über alle Maßen“ und erklärt sich für „glückselig“ in diesem blühenden Verderben; sie rühmt sich voll Stolz, daß sie ihr Opfer nicht mit Waffen aus Eisen, sondern mit ihren eignen weißen Händen mordete, und ladet ganz Theben ein, zu kommen und zu schauen; auch ihren alten Vater ruft sie herbei, er soll nahen und sehen; und schließlich auch Pentheus, damit er ihre Trophäe hoch oben zwischen den Triglyphen des Gesimses unter dem Dach zum Schmuck befestige — auf daß sie allen sichtbar sei.

Und von diesem Augenblicke an wird Dionysos immer deutlicher als der „Jäger“ erkennbar: ein verschlagener Jäger, und Menschen sind die Beute, die er jagt. „Unser König ist ein Jäger“, ruft der Chor, als er in Agaves Triumphgeschrei einstimmt und ihre Handlung billigt. Wie die Bacchantinnen eine Ergänzung für den Chor bilden, mit diesem vereint werden müssen, um seinen Charakter zu vervollständigen, so muß auch auf den

Charakter des Dionysos manches übertragen und mit demselben verschmolzen werden; viel von dem Schrekken und dem Leiden der Agave und des Pentheus, viel auch von der ganzen tragischen Situation muß sich in ihm wiederspiegeln, wenn wir in dem älteren, tieferen, vollständigeren Gehalt seines Wesens jenes mystische Geschöpf der griechischen Tradition erkennen wollen, dem all diese Geschehnisse — sein Wahnsinn, die Verfolgung, seine Gefangennahme, sein Tod und sein endlicher Friede — wirklich zukommen. Und gerade die Art und Weise, wie alle Charakterzüge in der eigenartigen Behandlung des Stoffes durch Euripides entwickelt werden, bedingt das lebhafte Interesse an dem Stücke. Durch den „Sophismus“ des Euripides! Denn so lautet die einzig richtige Bezeichnung für das, wodurch Euripides, der Sophismen liebt, wie auch Aristophanes weiß, sich unserem Verständnis erschließt. Nun gut — diese gemilderte Schilderung von bacchischer Trunkenheit ist ein „Sophismus“ des Euripides; und der Dionysos „Omophagos“ — der Verschlinger rohen Fleisches muß mit dem goldenen Bilde des Dionysos „Meilichios“ — des Honigsüßen — vereint werden, wenn die lückenlose alte Tradition trotz dieses Sophismus unseren Gesamteindruck formen soll, wenn wir in seinem ganzen Umfang den tiefen Unterstrom des Grausens, der unter einer lachenden Frühlingslandschaft verborgen flutet, und das Treiben jener wilden Jagd zu verstehen wünschen, bei der Dionysos schließlich beides ist — der Jäger und das Wild.

Inzwischen erscheint eine andere Person auf der Bühne; Kadmos tritt auf begleitet von Dienern, welche auf einer Bahre die zerrissenen Gliedmaßen des Pentheus tragen, die, weit zerstreut im dichten Walde, mühsam gesammelt wurden, und jetzt sorgsam aneinander gelegt und bedeckt sind.

In den wenigen Augenblicken, die noch bis zum Schlusse des Dramas übrig bleiben, in denen das Schicksal alles zu schnellem Ende peitscht, wo starke seelische Regungen, Hoffnungen und drohende Zeichen in gedrängter Enge sich häufen, hat Euripides ein künstlerisches Problem von ungeheurer Schwierigkeit vor sich. Vielleicht bewirken diese Hast und diese Fülle des Geschehens, daß der Geist sich nicht allzu tief in Einzelheiten versenkt, und mildern dadurch das wirkliche Übermaß; doch diejenigen, die das Drama mit Aufmerksamkeit lesen, werden fühlen, daß das Pathos des Euripides dem Gegenstande gewachsen ist. Er malt uns in einigen wenigen, tiefen, farbensatten Strichen die Bestürzung des Kadmos, in dessen Haus der Gott einzog, nur um es zu zerstören, den Kummer des alten Mannes über den Tod des einzigen Sohnes, der des Hauses Säule war und seines Alters Trost; den erbarmenswerten Wahnsinn der Agave; die Ironie, mit der die Mutter unbewußt das blühende jugendliche Haupt ihres Sohnes liebkost; er erzählt uns von der zarten schonenden Mitteilung des Schrecklichen, als ihr Verstand allmählich wiedererwacht, als Kadmos — obgleich er nur wünschen kann, daß sie immer in diesem visio-

nären Taumel weiterleben möge — sich sorgend um sie bemüht, und eine andere grausige Sage des thebanischen Hauses erwähnt — wie Aktaeon zu Tode gerissen wurde, ebenfalls durch eines Gottes Zorn: er zeigt uns, wie das Dunkel um Agaves Geist durch manche schwache Zweifel sich lichtet, bis sie schließlich erwacht, und das wirkliche Antlitz ihres Sohnes erblickt, starr auf die Mutter und Mörderin gerichtet; er malt uns den aufrichtigen plötzlichen Kummer der Mutter, der sie bis zum letzten Hauche nicht verläßt, ihr reuiges Geständnis und die völlige Vernichtung des Hauses des Kadmos: und das alles mit so geläuterten, so herzlich empfundenen und würdevollen Worten, mit dem Klang von tiefstem unaussprechlichen Weh, daß ein Bruchstück hiervon, Agaves Wehklage über ihren Sohn, in welche der lang verhaltene Todeskampf sich schließlich löst, aller Wahrscheinlichkeit nach in das schwächere Werk eines alten christlichen Dichters aufgenommen wurde, wo es seitdem, als glühende Asche einst lohender Gluten, eine Rolle spielt — im *Christus patiens* von Gregor von Nazianz.

DIE LEGENDE VON DEMETER UND PERSEPHONE

I

DAS eigenartigste Kapitel in der Geschichte der menschlichen Phantasie wird durch die Legende von Demeter, und von Kore oder Persephone geliefert. Obwohl sie, als ein Vermächtnis der uralten Einwohner Griechenlands, in mancher Hinsicht der unverfälschten Tradition griechischer Mythologie fremd gegenüberstand, und nur wenig in der Religion Homers bedeutete, vermochte sich das Interesse an ihr doch im zunehmenden Grade zu behaupten, und im griechischen Herzen festen Fuß zu fassen, so daß sie schließlich der Mittelpunkt und der volkstümlichste Gegenstand des nationalen Kultes der Griechen wurde. Folgen wir ihren Spuren, so berühren wir die mannigfachsten Epochen griechischer Kultur, die nicht ohne Anklänge an die Entwicklung modernen Geisteslebens sind. Wir finden sie in verschwommenen alten Zeiten, in instinktiven volkstümlichen Vorstellungen; wir sehen sie mit manchen wirkungsvollen Anfängen von Kunst, Poesie und von religiösen Gebräuchen, mit dem üppigen Aberglauben der Masse, und mit den reineren Empfindungen der Ausnahmemenschen verknüpft; abgesehen davon aber ist sie an sich voll Interesse und Anregung für diejenigen, denen der Gehalt der griechischen Religion auch heutzutage wirklich von Bedeutung erscheint. Selbst in späteren Zeiten ist die Lebenskraft der Sage nicht erloschen. Im Jahre 1780 wurde der lang verlorene Text des homerischen Hymnus an Demeter unter den Manuskripten

der kaiserlichen Bibliothek zu Moskau aufgefunden; und erst in neuester Zeit hat die Geisteskraft eines unserer hervorragendsten Kenner griechischer Kunst — Sir Charles Newtons — der Welt die vergrabenen Schätze des kleinen Demetertempels zu Knidos und dessen Bereich neu erschlossen, die mit Recht Anspruch darauf machen können, den ersten Rang in griechischer Skulptur einzunehmen. Die vorliegende Abhandlung versucht für diejenigen, denen ein ernsteres Versenken in die griechische Ideenwelt am Herzen liegt, alle Einzelheiten in der Entwicklung dieser Legende zu sichten und zu verweben; sie geht von dem Gesichtspunkt aus, anstatt über einzelne Teile zu streiten, alle vielmehr zu einem Gesamtbilde zusammenzufassen, und dadurch ihren Gehalt an poetischer Schönheit vielleicht stärker zu betonen; daran sollen sich einige kritische Betrachtungen über die Wirkung reihen, die von ihr an der überkommenen Kunst und Poesie haften blieb.

Der Kern der Sage von Demeter und Persephone ist in dem homerischen Hymnus enthalten, der nach Grotes Ansicht wenigstens sechs Jahrhunderte vor Christi Geburt gedichtet wurde. Dieser Hymnus ist der einzig Überlebende von einer ganzen Anzahl, die das gleiche Thema behandelten; er wurde vielleicht für einen jener Wettkämpfe geschrieben, die am siebenten Tage der eleusinischen Feste stattfanden; der Siegespreis bestand dann aus einem Bündel Kornähren, das von dem „Hierophanten“ oder „Erklärer“ — der den Wallfahrern zu Eleusis die in dem Gedicht oft erwähnten ge-

heiligten Stätten zeigte —, vielleicht hernach bei den Mysterien verwandt wurde. Über das Werk gibt es manch schwierige Fragen und viele Vermutungen; besonders darüber herrscht keine Klarheit, weshalb es nur in diesem einzigen Manuskript aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts erhalten geblieben ist; der Text weist Lücken auf, und enthält sicherlich Zusätze von späterer Hand; doch haben die meisten Autoritäten zugegeben, daß er einige untrügliche Eigenheiten des homerischen Stiles enthält, unverfälschte Widerklänge jenes Zeitalters, welches unmittelbar demjenigen der Ilias und Odyssee folgte. Schenke nunmehr einer etwas gekürzten Übertragung deine Aufmerksamkeit.

„Ich beginne den Sang von Demeter", — so sagt der Dichter, der sich um den Preis bewarb, oder der Erklärer, der „Meßner" der geheiligten Stätte —, „ich beginne den Sang von Demeter und ihrer Tochter Persephone, die Aidoneus unter Zustimmung des Zeus entführte, als sie fern von ihrer Mutter mit des Ozeans vollbusigen Töchtern spielte, als sie Blumen sammelte auf frischem, grünem Anger — Rosen und Krokus und liebliche Veilchen und Schwertlilien und Hyazinthen, und mit besonderer Freude der Narzisse seltsame Blüte, die auf den Wunsch des Aidoneus die Erde zum ersten Male hervorsprießen ließ, um die Fußstapfen der blumengleichen Jungfrau zu umhüllen. Hundert Blütenköpfchen wuchsen aus ihren Wurzeln empor, und der Himmel und die Erde und des Meeres salzige Wogen erfreuten sich an ihrem Duft. Sie breitete ihre Hände aus um die Blume

zu ergreifen; da öffnete sich die Erde und der Herrscher des weiten Schattenreiches sprang mit seinen unsterblichen Rossen hervor. Er packte die sich sträubende Maid, und führte sie weinend in seinem goldenen Wagen hinweg. Sie stieß einen gellenden Schrei aus, rief nach Zeus, ihrem Vater; doch kein Mensch und kein Gott hörte ihre Stimme, auch keine der Nymphen auf dem Anger, wo sie spielte; nur Hekate, die Tochter des Perses, die wie immer in ihrer Höhle, verhüllt in ihren leuchtenden Schleier saß und zarten Gedanken nachhing: sie und auch die Sonne vernahmen ihren Schrei.

„Solange sie noch die Erde erblicken konnte, und den Himmel und die See, wo die Wogen brausten, und die Strahlen der Sonne, solange sie glaubte, sie werde ihre Mutter wiedersehen und der ewigen Götter Geschlecht, milderte Hoffnung ihr schweres Leid. Die Gipfel der Berge und die Tiefen des Meeres hallten ihren Schrei zurück; die Mutter vernahm ihn; ein wilder Schmerz ergriff ihr Herz; sie riß den Schleier aus ihrem Haar, warf die blaue Mantelkappe von den Schultern herab und floh wie ein Vogel davon, um Persephone zu suchen, all über das trockene Land und das Meer. Doch kein Mensch und kein Gott wollte ihr die Wahrheit künden; auch kam kein Vöglein zu ihr mit sicherer Botschaft.

„Neun Tage wanderte sie kreuz und quer wohl über die Erde mit flammenden Fackeln in den Händen; und in ihrem tiefen Kummer sträubte sie sich Ambrosia

oder einen Becher wohlschmeckenden Nektars zu kosten; auch wusch sie ihr Antlitz nicht. Doch als der zehnte Morgen tagte, traf sie Hekate mit einem Lichte in den Händen. Hekate hatte zwar die Stimme vernommen, doch niemand gesehen, und konnte der Demeter keine Auskunft darüber geben, wer die Jungfrau entführt habe. Demeter sprach kein Wort, sondern floh mit ihr hurtig davon mit flammenden Fackeln in den Händen, bis sie zu der Sonne kamen, die über Götter und Menschen wacht; und die Göttin fragte sie, und die Sonne erzählte alles.

„Darauf ergriff ein furchtbares Weh das Herz der Demeter; voll Zorn gegen Zeus mied sie der Götter Kreis und erging sich unter Menschen; für eine lange Zeit verbarg sie ihre Schönheit unter qualvollen Mienen, so daß keiner, der sie erschaute, wußte wer sie war, bis sie zu des Keleus Palaste kam, der damals in Eleusis als König herrschte. Vom Leid gebeugt saß sie dort am Wegesrand unter eines Ölbaumes Schatten beim Brunnen der Jungfrauen, zu dem die Bewohnerinnen von Eleusis kamen um Wasser zu schöpfen. Sie glich einer betagten Frau, die nicht mehr Kinder zu gebären vermag, die nicht mehr geschmückt ist mit Aphrodites Gaben; sie glich einer der bezahlten Dienerinnen, welche die Kinder erziehen oder das Haus versehen in den Palästen der Könige. Und die Töchter des Keleus, vier an der Zahl, prangend wie Göttinnen in ihrer Jugendblüte, Kallidike, Kleisidike, Demo und, die älteste von ihnen, Kallithoe, kamen um Wasser zu schöpfen, damit

sie es in ihren ehernen Krügen nach ihres Vaters Hause brächten; sie erblickten Demeter und erkannten sie nicht; schwer ist es für die Sterblichen die Götter zu erkennen.

„Sie forschten freundlich, weshalb sie so allein dort weile; und Demeter verstellte sich und antwortete, sie sei unbekannten Räubern entflohen, die sie aus ihrem Hause entführt hätten, um sie als Sklavin zu verkaufen. Da baten sie Demeter zu verweilen, während sie zurückeilen wollten, um von ihrer Mutter die Erlaubnis zu holen, sie in ihr Haus geleiten zu dürfen.

„Demeter neigte zustimmend ihr Haupt; und die Schwestern füllten der Krüge schimmerndes Erz mit Wasser, trugen sie heim und freuten sich ihrer Schönheit. Eilends kamen sie zu ihres Vaters Palast, und erzählten ihrer Mutter von dem, was sie sahen und hörten. Die Mutter befahl ihnen zurückzukehren, um die Frau für hohen Lohn in Dienst zu nehmen; und sie flogen dahin, wie die Hindinnen oder die jungen Färsen, die durch die an Nahrung überreichen Felder zur Frühlingszeit stürmen; sie hielten die Falten ihrer Kleider empor, und eilten die gebogene Landstraße entlang, wobei ihr Haar, das an Farbe den Krokusblumen glich, über ihre Schultern flutete, als sie dahin eilten. Sie fanden die herrliche Göttin noch regungslos am Wegesrand sitzen. Sie führten dieselbe sodann nach ihres Vaters Haus; und sie, vom Haupt bis zu den Füßen tief verschleiert, im Herzen schweres Leid verbergend, folgte ihnen auf diesem Wege, und ihr blaues Gewand zog sich zu vielen Falten um ihre Füße zusammen, als sie dahin schritt.

Sie kamen zum Palaste, und gingen durch eine sonnige Halle, wo ihre Mutter Metaneira saß an eine der Säulen des Daches gelehnt, ein junges Kind an ihrer Brust. Die Königin ging ihr entgegen; doch als Demeter die Schwelle überschritt, wuchs ihre Gestalt, ihr Haupt berührte das Gesims und ihre Gegenwart erfüllte den Torweg mit göttlichem Glanze.

„Noch wurde sie nicht völlig erkannt. Nach kurzer Zeit gelingt es jedoch, den Ausdruck des Schmerzes auf ihrem Antlitz zu mildern. Sie weigert sich Wein zu trinken, doch kostet sie von einem Becher Gerstenwasser, denen die Minzenblätter Wohlgeschmack gaben. Der Zufall wollte es, daß Metaneira vor kurzem ein Kind geboren hatte, und da dieses trotz bangen Zweifels lange nach seinen älteren Geschwistern zum Leben kam, war es der Gegenstand besonderer Sorgfalt und gar vieler Gebete. Demeter willigte ein dort zu bleiben und des Kindes Pflegerin zu werden. Sie nahm das Kind in ihre unsterblichen Hände und legte es an ihre duftende Brust; und das Herz der Mutter erfreute sich. So erzog Demeter Demophoon. Und das Kind wuchs wie ein Gott heran, trank nicht an der Brust und aß kein Brot; doch Demeter salbte es täglich mit Ambrosia, als ob es wirklich ein Götterkind sei, neigte sich sinnend über sein Haupt und legte es an ihre Brust; in der Nacht aber, wenn sie allein mit dem Kinde war, verbarg sie es heimlich in des Feuers roter Kraft, wie einen Kienspan; denn ihr Herz war dem Kinde zugetan, mit Freuden hätte sie ihm unsterbliche Jugend geschenkt.

„Aber der Mutter Torheit hinderte sie daran; Metaneira schöpfte Verdacht, und als sie eines Nachts bei günstiger Gelegenheit Demeter heimlich beobachtete, erschrak sie über das was sie erblickte auf das heftigste, und begann zu schreien. Die Göttin vernahm sie; zornentbrannt riß sie das Kind aus dem Feuer und warf es auf den Boden nieder — das Kind, dem sie mit Freuden unsterbliche Jugend geschenkt hätte, das nun jedoch dem traurigen Lose aller Menschen verfiel; und doch blieb ein unerforschlicher Liebreiz an ihm haften, da es für eine Weile auf den Knieen und an der Brust der Gottheit gelegen hatte.

„Nun gibt Demeter sich vollends zu erkennen; sie läßt die Maske hohen Alters fallen, wandelt ihre Gestalt, und der Glanz der Schönheit umschwebt sie. Ein herrlicher Wohlgeruch strömt aus ihrem Gewand, und ihr Fleisch leuchtet von fern; das lange blonde Haar umfließt in Wellen ihre Schultern, und der Palast erglänzt so hell wie von Blitzen erleuchtet. Sie wandert durch die Hallen ins Freie; Metaneira aber sank zu Boden, sprach lange Zeit kein Wort, und vergaß das Kind von der Erde aufzuheben. Doch als die Schwestern des Kindes jämmerliche Schreie hörten, sprangen sie aus ihren Betten und liefen zu ihm. Die eine nahm es sodann vom Boden auf, und barg es an ihrer Brust, während eine andere in der Mutter Schlafgemach eilte, um sie zu erwecken; sie mühten sich um das Kind, wuschen die Spuren des Feuers von seinem bebenden Körper ab, und bedeckten es liebevoll mit Küssen; doch

die Angst des Kindes wollte nicht weichen, obwohl auch viele andere Pflegerinnen es zu beruhigen versuchten.

„Zitternd vor Furcht versuchten sie während der ganzen Nacht die herrliche Göttin milde zu stimmen. Und am andern Morgen erzählten sie alles ihrem Vater Keleus. Dieser gehorchte der Göttin Gebot und errichtete einen herrlichen Tempel; und alle legten Hand ans Werk; und als der Bau vollendet war, kehrte jeder in sein eignes Heim zurück. Demeter zog in die Hallen des Tempels ein, verweilte dort und hielt sich fern von der Versammlung der Götter, allein in ihrer verzehrenden Sorge um ihre Tochter Persephone.

„Und zornerfüllt sandte sie auf die Erde ein Jahr schrecklicher Hungersnot. Der trockne Same blieb im Ackerland verborgen; vergebens zog der Ochsen Gespann die Pflugschar durch die Furchen; manch weißes Saatkorn fiel fruchtlos zur Erde; das ganze Menschengeschlecht war nahe daran zugrunde zu gehen, und wäre nicht Zeus der Mittler gewesen, so hätten die Götter von den Menschen keine Dienste mehr empfangen. Zuerst sandte er Iris, hernach alle Götter — einen nach dem andern — um Demeters Zorn zu bannen; doch niemand vermochte sie zu besänftigen; sie vernahm ihre Worte mit strenger Miene und gelobte, auf keinen Fall eher zum Olymp zurückzukehren, noch die Früchte der Erde zu spenden, als bis ihre Augen die verlorene Tochter wiedersähen. Schließlich sandte Zeus den Hermes in das Schattenreich, um Aidoneus zu überreden, seiner Braut die Rückkehr zum Licht des Tages zu ge-

statten. Und Hermes fand den König daheim in seinem Palaste auf einem Sessel neben der zitternden Persephone sitzend, die von Sehnsucht nach ihrer Mutter gequält war. Ein unschlüssiges Lächeln flog über das Antlitz des Aidoneus; doch er gehorchte dem Befehl, und erlaubte Persephone zurückzukehren; zugleich aber bittet er sie, seiner freundlich zu gedenken, nicht allzu hart über ihn zu richten, über ihn, der ja selbst ein unsterblicher Gott sei. Schnell und voller Freude erhob sich Persephone; bevor sie indessen fortging, veranlaßte Aidoneus sie, ein Stück von einem süßen Granatapfel zu essen, im geheimen planend, daß sie nicht fortwährend auf der Erde weilen, sondern auf einige Zeit zu ihm zurückkehren solle. Aidoneus spannte sodann die Pferde vor den Wagen, den Persephone bestieg; und Hermes nahm die Zügel in die Hand und fuhr aus den Hallen der Unterwelt heraus; gehorsam eilten die Pferde dahin; beide legten die Reise wohlbehalten zurück; weder des Meeres noch der Ströme Wogen, weder die tiefen Schluchten der Berge noch die Klippen an der Küste hemmten ihren Weg; bis schließlich Persephone von Hermes zu der Pforte des Tempels gebracht wurde, wo ihre Mutter weilte; als diese die Tochter erblickte, stürzte sie eilends herbei um sie zu umarmen, wie eine Maenade, die den Bergesabhang hinuntereilt im Schatten des Waldes.

„Nun verbrachten sie den ganzen Tag im trauten Verein, da sie gar manche Dinge zu hören und zu erzählen hatten. Dann sandte Zeus seine ehrwürdige Mutter

Rhea, die älteste aller Göttinnen, zu ihnen, um sie versöhnt zur Versammlung der Götter zurückzuführen; und er bestimmte, daß Persephone zwei Teile des Jahres bei ihrer Mutter verbringen solle, ein Drittel dagegen bei ihrem Gemahl im Königreich der Schatten. Nun erlaubte Demeter der Erde aufs neue Früchte zu tragen; und aus dem Erdreich sproßten plötzlich Blätter und Blumen und wogendes Korn. Dann besuchte sie Triptolemos und die anderen Fürsten zu Eleusis, und unterwies sie in der Verrichtung ihrer heiligen Gebräuche — in jenen Mysterien, von denen keine Zunge zu reden wagt. Gesegnet ist der allein, der sie erschaut; sein Los nach dem Tode gleicht nicht der andern Sterblichen Los!“

In der Legende der Demeter können wir, wie in allen griechischen Mythen, das Wirken von drei verschiedenen Einflüssen verfolgen, durch die sie, in drei verschiedenen Epochen ihrer Entwicklung, mehr oder minder plastisch geformt wurde. Zunächst erblicken wir sie in einem nur halbbewußten, instinktiven oder mystischen Zustand, wo sie, in der Gestalt einer ungeschriebenen Sage, die von Mund zu Mund sich fortpflanzte, und deren Einzelheiten bei ihrem Wandern von Ort zu Ort beständig wechselten, manche primitive Anschauungen über die Phänomene der physischen Welt enthielt. Sodann finden wir sie in ihrem bewußten, poetischen oder literarischen Zustand: Dichter schreiben das unbestimmte, instinktive Werk der Volksphantasie nieder, behandeln es mit rein literarischem Interesse, gliedern

seine Umrisse und vereinfachen oder erklären seine Situationen. Drittens kommt die Legende in die ethische Phase: die Personen und Ereignisse der dichterischen Erzählung werden, da sie außerordentlich charakteristische Beispiele für sittliches oder seelisches Empfinden abgeben, als abstrakte Symbole begriffen. Hinter dem Gehalt der homerischen Legende — hinter dem Bericht über die Entführung der Persephone, und hinter den Wanderungen von Demeter, die sie sucht — vermögen wir doch verschwommen zu erkennen, wie diese frühe Zeit, die sich erst Mythen schuf, das Werden und Vergehen von physischen Dingen auffaßte, den Wechsel von Sommer und Winter, den man sich nicht wissenschaftlich zu deuten vermochte, in dem aber nichtsdestoweniger eine Fülle lebendiger Gewalten geahnt wurde, die jenen Kräften glichen, für die unsere moderne, nüchterne Wissenschaft Zahlen und Namen lehrt. Demeter ist — allerdings zunächst in unklarer Gemeinschaft mit Persephone — die Erde, ihrer Jahreszeiten Lauf und Bahn, das wechselvolle Schicksal und jeder einzelne Vorgang im Wachstum und im Absterben ihrer Kinder. Von dieser Vorstellung, die gleichsam greifbar in der Luft hing, machten die Dichter späterer Zeiten Gebrauch; sie schufen Demeter und Persephone, wie wir sie aus Kunst und Poesie kennen. Schließlich erwachsen aus dem von ihnen gemeinsam, wenn auch vage und schwankend, personifizierten Begriff der Erde und der wechselnden Jahreszeiten für Mutter und Tochter besondere Aufgaben und bestimmte wohlverstandene ver-

wandte Beziehungen, deren Ereignisse und Gemütsbewegungen sich bald zu einer erhabenen Erzählung verweben. Und schließlich macht sich, im gleichen Maße wie die literarische oder ästhetische Regsamkeit das Bild oder das Gedicht vervollkommnet, auch der ethische Gehalt fühlbar. Diese seltsamen Gestalten — Demeter und Persephone — diese wunderbaren Ereignisse — die Überführung in den Hades, das Suchen von Demeter, die Rückkehr Persephones zu ihr — durchgeistigten und läuterten das Empfinden von Kummer und Schmerz, ja wurden für die phantasiebegabte Vernunft sogar zum idealen Typus dieser Gefühle. Demeter darf nicht nur als das Sinnbild göttlichen Kummers betrachtet werden. Persephone ist die Göttin des Todes, die zugleich auch das kommende Leben verheißt.

Diese drei Epochen, die mehr oder weniger in der Entwicklung aller Mythen erkennbar sind, und ein natürliches Gesetz derselben darstellen, da sie auf die notwendigen Vorbedingungen in der menschlichen Vorstellungskraft angewiesen sind, spiegeln sich in der Legende von Demeter vielleicht klarer als in irgend einem anderen Teil der griechischen Mythologie wider. Und wie der homerische Hymnus die Quintessenz ihrer literarischen oder poetischen Phase enthält, so bilden die Bildwerke aus Marmor, von denen ich hernach oftmals sprechen werde, den hervorragendsten Kommentar für jenen Zustand der Legende, den ich als ihre ethische Phase bezeichnet habe.

Homer kennt in der Ilias Demeter nur als die Göttin

der Felder, die des Landmanns Arbeiten in des Jahres Lauf anregt und schützt. Ihr goldgelbes Haar gleicht dem reifen Korn auf der Scheunentenne; sie nimmt an der Arbeit Teil, wenn die Dreschflegel durch die Lüfte sausen, wenn die Spreu verfliegt und das weiße Korn am Boden liegt.

Draußen auf den frischen Feldern sehnt sie sich Iasion zu umarmen, und Zeus, darob aufs äußerste in Eifersucht entbrannt, erschlägt ihren sterblichen Geliebten mit dem Blitze. Die blumengeschmückte Stadt Pyrasos, die „Stadt des Weizens“, — ein uralter Platz in Thessalien — ist ihr geheiligtes Gebiet. Doch wenn Homer die rechtmäßigen Götter aufzählt, wird ihr Name nicht genannt.

Homer kennt in seiner Odyssee auch Persephone; aber nicht als Kore, sondern nur als die Königin der Toten — ἐπαινὴ Περσεφόνη — die unheimliche Persephone, die Göttin der Zerstörung und des Todes, als welche sie ja auch durch ihren Namen gekennzeichnet wird. Sie vollzieht der Menschen böse Wünsche; sie ist die Herrin und die Führerin der menschlichen Schatten, denen sie das Leben um ein Kleines zu verlängern oder zu verkürzen vermag; sie wohnt in ihrem vermoderten Palaste an den steilen Ufern des Okeanos inmitten von Wäldern aus dürren Weiden und hohen Pappeln. Doch nichts spricht dafür, daß sie für Homer die Tochter von Demeter war; und daß er vom Raub der Proserpina wußte, kann nur aus einer einzigen leisen Andeutung entnommen werden, — er erwähnt

Hades mit den goldenen Zügeln seines Wagens und seine herrlichen Rosse.

Man vermag also im echten Homer die am meisten charakteristischen Eigenschaften, die Grundideen der Legende, nicht deutlich zu erkennen, da dieselben sich erst späterhin entwickeln. Er schildert auf der einen Seite Demeter als die vollendet frische und heitere Göttin der Gefilde, deren Kinder, wenn sie Kinder hatte, so vollendet bescheiden, friedlich und unentweiht wie Kore sein müssen; auf der anderen Seite sehen wir Persephone als die wirklich grausige Göttin des Todes, die zum Odysseus die jammernden Schatten der Gestorbenen führt, und die das Haupt der Meduse in Gewahrsam hat. Und nur, wenn diese beiden sich widersprechenden Bilder in nahe Verwandtschaft gebracht sind, wenn Kore und Persephone zu einer Gestalt verschmelzen, dann beginnt der tiefere Gehalt der Legende von Demeter.

Diese Verschmelzung ist durch Hesiod vollzogen; in drei Versen seiner „Theogonie“*, die zu jenen Bruchteilen Hesiods gehören mögen, welche vielleicht wirklich älter als Homer sind — ist die Entführung der Persephone durch Aidoneus geschildert. Man hat Hesiod den Dichter der Heloten genannt, weil man glaubte, daß er etwas von den Traditionen jener älteren Bewohner

* Theogonie 912—914.

> Αὐτὰρ ὁ Δήμητρος πολυφόρβης ἐς λέχος ἦλθεν,
> ἣ τέκε Περσεφόνην λευκώλενον, ἣν ’Αϊδωνεὺς
> ἥρπασεν ἧς παρὰ μητρός· ἔδωκε δὲ μητίετα Ζεύς . . . .

Griechenlands, die der Sklaverei verfielen, bewahrt habe; und gerade in dem leichten Nebel, der seine Göttergestalten im Gegensatz zu den konkreten und heroischen Formen der Götter Homers umgibt, können wir vielleicht etwas von dem ruhigen, verschlossenen Grübeln eines unterdrückten Volkes entdecken — etwas von jenem schweigsamen, träumerischen Charakter, den die Legende von Persephone, streng genommen, widerspiegelt. Doch ganz abgesehen davon — Hesiod vereinte diese beiden Bilder, die bei Homer noch getrennt sind — die Göttin des Sommers, und die Göttin des Todes, Kore und Persephone, mit kraftvollen Strichen; und so entsteht dieses seltsame Doppelwesen, dessen innersten Charakter die Dichter hernach enthüllten, und dessen wahre Natur nur völlig unbefleckten Menschen verständlich wird; Tod — Auferstehung — Verjüngung — — „Wacht auf und singt, ihr, die ihr im Staube wohnt!"

Modernes Wissen erklärt das Werden und das Vergehen in der Natur durch die Hypothese von mechanischen Kräften; und die Summe dieser Kräfte, ihr vereintes Wirken, regiert nach Ansicht der Wissenschaft die Welt. Aber neben der Entwicklung dieser mehr mechanistischen Auffassung hat sich eine ältere, mehr seelische, platonische Philosophie stets zu behaupten gewußt, eine Philosophie, die der Instinkt und nicht der Verstand schuf. Ihr geistiger Ausgangspunkt wurde nicht durch eine Reihenfolge sinnlich wahrnehmbarer Phänomene, sondern durch ein Gefühl gebildet; und

dieses läßt sich vielleicht mit dem Empfinden vergleichen, welches die meisten von uns in den ersten warmen Frühlingstagen verspüren, wenn wir das geheimnisvolle Wirken der Natur gleichsam zu fühlen glauben, wenn unter der hüllenden Erde und unter der Zweige hartem Holz in Wirklichkeit eine Lebensessenz kreist, verwandt jener Kraft, die auch in uns sich regt. Hunderte von diesen instinktiven Gefühlen bildeten die Wurzel der alten, nicht mechanistischen, intellektuellen oder platonischen Philosophie, welche in der Natur die Einheit einer, sich dem verwandten Geiste des Betrachters in tausend Abstufungen offenbarenden, lebendigen Essenz oder Persönlichkeit, und nicht ein System von mechanischen Kräften erblickte. Solch eine Philosophie ist nichts weiter als eine systematische Zusammenstellung jener Art von Poesie (wir können das zum Beispiel ebensogut aus Shelley wie aus Wordsworth lernen), in der ebenfalls die phantastische Vorstellung von einem mit persönlicher Intelligenz begabten Geiste der Erde oder des Himmels lebt. Diese Vorstellung wird in allen Werken solcher Poesie vorausgesetzt, die einen Einklang zwischen den sichtbaren Vorgängen in der Natur und zwischen dem Charakter des Menschen betonen. Solch kosmische Erzählungen oder Mythen, wie die von Demeter und Persephone wurden für das primitive Verständnis dieser metaphysischen Vorstellungen geschaffen. Von ungefähr in der Phantasie mancher Menschen entstanden, dienten sie ihnen schließlich dazu, in einer Anzahl tief empfundener Gestalten alles was sie über

die sie umgebende Welt wußten, fühlten oder träumten, darzustellen. Der Himmel — der ewige, eine in all seinen Leidenschaften, und das Meer — das ewige, eine in all seinen Leidenschaften — wurden für diese einfachen und doch tiefen Eindrücken nicht verschlossenen Seelen zum Zeus, zu Glaukos oder Poseidon. Und ein großer Teil ihres Wissens — alles was ist, was der Erde in ihren Wechseln gleicht, das Blühen und Verwelken aller Dinge, die sie gebiert — war in der Legende von Demeter, in dem Mythus von der Erde, welche „die Mutter" ist, enthalten. Sie dachten an Demeter, wie die alten Germanen an Hertha, oder die späteren Griechen an Pan, wie die Aegypter an Isis dachten, wenn Osiris das Land durch seiner Ströme Wellen neu erblühen ließ, Osiris, nach dessen Kommen sich Isis sehnt wie Demeter nach Persephone; so umfaßte der Göttin Name all ihre flutenden Gedanken, Eindrücke und Vermutungen über die Erde und ihre Erscheinungen, und der Menschen ungetrübtes, tiefes Ahnen eines rätselvollen Lebens, eines beständigen Schaffens und einer ewig zeugenden Kraft in ihr. Oder sie sahen, wie der geniale Pantheist unter den Dichtern, welcher von „der Gottheit lebendigem Kleid" spricht, in der buntblühenden Erde das Gewand von Demeter. Ihre gärende Fruchtbarkeit — das Sprossen der Frühlingsblumen aus ihrem Schoße, die kaum verborgene *morbidezza* ihres betäubenden Duftes; die behutsame Wahl der für ihr Gedeihen zuträglichen Plätze; ihre Früchte, deren Saft bald einschläfernd und giftig, bald erfrischend und belebend

wirkt. Auch ihre bösen Eigenheiten: Trockenheit und unerwartete vulkanische Gluten; das lange Verweilen des Frühlings; ihr langer stummer Schlaf, den sie plötzlich gewaltsam abschüttelt; die Schwermut, die sich in ihre gesättigte Pracht einschleicht — — alles das gruppiert sich um die Gestalt von Demeter und ihren Kreis. Zu ihr konnten sie, die auf der realen Erde lebten, sich immer in ehrfurchtsvollem und doch hoffnungsfrohem Gebet und in frommer, persönlicher Dankbarkeit wenden; sie löste ihnen das Rätsel von all jenem, was die Erde an Kummer und Verheißungen, an Heimlichkeiten und an gern gewährter Hilfe für die Menschen in sich schloß.

Die Personifikationen von abstrakten Ideen — zum Beispiel von Reichtum, Handel, Gesundheit — durch moderne Maler oder Bildhauer verletzen in den meisten Fällen das ästhetische Gefühl, da sie etwas Konventionelles oder Rhetorisches, etwas plump Allegorisches oder Phrasenhaftes enthalten, dem wohl niemand Geschmack abgewinnt. Andererseits aber sind solche symbolische Darstellungen in der Gestalt von menschlichen Wesen, wie Giottos „Tugend und Laster“ zu Padua, oder seine „Heilige Armut“ zu Assisi, oder die Darstellungen der Sternbilder auf einzelnen frühen italienischen Kupferstichen durch und durch poetisch und warm empfunden. Aus ihnen spricht allerdings nicht nur der nackte Symbolismus, sondern ein ganz eigenartiges, völliges Aufgehen und Versenken des Künstlers in die Dinge, die er darzustellen beabsichtigt.

Einen solch erhabenen Symbolismus vermag jedoch nur ein außerordentlicher Mensch zu gestalten, in welchem eine ungekünstelte Einfachheit, die alle Dinge „buchstäblich“, — *au pied de la lettre* —, erfaßt, von vornherein auf das innigste mit der ästhetischen Schönheit des Bildes verschmilzt — nur auf solche Weise gelingt die „figürliche“ Darstellung eines „figurativen“ Gedankens, die „Plastik“ der Metapher. Wenn geschrieben steht: „Aus seinem Munde geht ein scharfes Schwert“, so ist ein solcher Künstler bereit, sogleich und unverzagt dieses schwierige Bild zu formen, wie jener alte Zeichner des vierzehnten Jahrhunderts, der dieses und auch andere Bilder aus der Apokalypse in einem farbigen Fenster zu Bourges dargestellt hat. Solch ein Symbolismus versenkt sich liebevoll in das keusch geflochtene Haar der „Mäßigkeit“, in den zarten Reflex von des Himmels Farben auf dem Gürtel der „Hoffnung“, und in die Flammen, die dem roten Gewand der „Charitas“ eingewoben sind. Und was Giotto, dem alten florentinischen Meister, und seinem ganzen Zeitalter ohne Zweifel ein eigenartigeres Gepräge gab wie dem unsrigen, war die noch lebenskräftige, alles durchdringende, kosmische Stimmung jener Zeit, in welcher die Legende von Demeter und Persephone zuerst geschaffen wurde. Wenn ein Maler unserer Zeit „das Bild des Tages“ so vollendet schön wiederzugeben vermochte, daß wir gar nicht daran denken, einen Unterschied zwischen dem Bilde, auf dem der Morgennebel langsam sich zerstreut, und der Idee des Bildes zu machen; wenn William

Blake zu unserm größten Entzücken die Morgensterne buchstäblich „im Chore singen“ läßt — so sind diese Früchte erlesener Geister zum Teil gleichfalls „ein lebendiger Überrest“ einer entlegenen Zeit, mit deren ganzer Geistesrichtung diese Art des Ausdrucks mehr harmoniert als mit der unsrigen. Doch Spuren solcher verschollener Naturen kann man auch unter den Menschen unserer Tage entdecken; und diese lehren uns jene vergangene Zeit begreifen — eine Zeit voll poetischer Ekstase und reichbegnadeter Menschen — wo jeder Eindruck, den sie von den schaffenden Kräften ihres Geistes oder der Außenwelt empfingen, ihnen die Allgegenwart eines Willens oder einer Seele offenbarte, die ihrer eigenen Seele glich: die Allgegenwart einer Persönlichkeit mit einer lebendigen Seele, mit Empfindungen, mit Händen und mit Füßen; eine Zeit, wo man keine Phrasen gebrauchte, wenn man von der Heimkehr von Kore zu Demeter oder von der Vermählung von Zeus und Hera sprach, sondern die ungetrübte Illusion gewähren ließ, eine Zeit, wo der Menschen Stimme „wirklich ein Strom, Schönheit eine Essenz und der Tod ein Nebel“ war.

Die Götter der griechischen Mythologie weisen manche gemeinsame Züge auf, sind bald locker und bald fest miteinander vermischt und verbunden, haben bisweilen ihre Doppelgänger, die auf den ersten Anblick wie ein beunruhigendes Traumbild wirken —, und doch vermag der prüfende Verstand, wenn er jede Einzelheit genauer untersucht, niemals etwas Unwahres an ihnen zu ent-

decken. Nur im beschränkten Maß ist es möglich, einen Faden des Netzwerkes von Legenden und Phantasiegebilden zu entwirren und zu verfolgen, welches in einer bestimmten Kulturepoche jedes einzelne Leben, jeden einzelnen Gedanken, jeden Namen der Vergangenheit, ja beinahe jede Stätte in Griechenland umwob. Die Legende von Demeter schuf kein einzelner Mensch, kein bestimmter Ort, keine begrenzte Zeit; der Dichter ihrer ersten Phase war keine einzelne Persönlichkeit, sondern das Gesamtempfinden eines Zeitalters, in welchem allerdings ohne Zweifel nicht alle Geister ein gleich phantastisches Empfinden beseelte, wo jedoch der eine oder der andere aus ihrer Mitte, der vielleicht nur um ein Geringes die nur rezeptive Masse überragte, einer kosmischen, wenn auch bislang nur schwach empfundenen Idee Worte verleiht, und die flüchtigen Phantasien seines Volkes in endgültige Namen und Bilder bannt.

Die Legende entwickelte sich zwar allmählich, an ganz verschiedenen Orten und unvermittelt, in der Vorstellung vieler Menschen; aber sie behandelte, in einer dem allgemeinen Verständnis angepaßten Form, bestimmte Grundideen und Erscheinungen der physischen Welt, deren einzelne Ereignisse vor dem geistigen Auge des einen oder des andern plötzlich in leuchtender Klarheit aufblitzten und von der Kraft oder der Gestalt oder dem Wesen der großen Allgebärerin zu künden schienen. Die zahlreichen Epitheta von Demeter, die lokalen Wandlungen und die unvereinbaren Er-

eignisse der Sage legen für ihre Entstehung beredtes Zeugnis ab. Sie zeigen, in welch unbegrenzte Weiten die Welt der griechischen Mythologie sich reckte: eine Götterlehre, die ohne eine zentrale Autorität und ohne Zusammenhang mit historischen Zeiten von Anfang an einer unauffälligen Wandlung unterworfen ist. Sie weisen auf die mannigfachen, weit voneinander getrennten Züge hin, aus denen die Gestalt der Göttin immer klarer erwuchs, bis sie schließlich in plastischer Deutlichkeit im Volksbewußtsein wurzelte. So wurde Demeter von dem einen in ihrem Zorn, trotzig die Früchte der Erde verweigernd, von dem andern in ihrem stolzen Glück über Persephone, und von einem dritten als die Göttin, die dem Menschen die segenspendende Kunst des Ackerbaues lehrt, gesehen, bis sie schließlich ganz individuelle Züge aufwies und als plastische Gestalt wie von ungefähr in der Phantasie des Volkes lebte.

Der Demeter-Kult ist ein Teil jener älteren, mit der Erde eng verwobenen Religion, die manche Forscher in der schon schärfer umgrenzten nationalen Mythologie Homers zu erkennen geglaubt haben. Demeter ist die Göttin der düsteren Grüfte und von monströser Gestaltung nicht ganz frei. Sie schenkt den Menschen hier den ersten Feigenbaum, dort die erste Mohnblume; dann wieder unterweist sie die Titanen in der Kunst des Mähens; sie ist auch die Mutter der Weinrebe, und auf ihren Wanderungen nennt sie sich voll Stolz „Dôs“, ein Geschenk; den Kranich, der den Regen kündet, hat sie aus der Vögel Schar zu ihrem Boten gewählt. Sie kennt

die Zauberkräfte mancher Pflanzen, die, von ihrer Brust gepflückt, Vernichtung oder Seligkeit zu spenden vermögen; und eines ihrer Epitheta bezeichnet sie auch als Beherrscherin der Quellen, die aus der Erde geheimnisvollen Tiefen kommen. Zunächst ist sie also die Göttin, die der verwilderten Erde Fruchtbarkeit gewährt, und insofern sind ihre Attribute bis zu einem gewissen Grade mit denen der thessalischen Gaea und der phrygischen Kybele verwandt. Hernach — und jetzt bekommt ihr Bild schärfere Konturen — löst sie sich immer mehr aus jenen verworrenen verwandten Beziehungen, und wird hauptsächlich die Göttin des Ackerbaues und der Fruchtbarkeit der Erde, im Verein mit menschlichem Fleiß. Sie ist die Beschützerin des hoffnungsfroh gestreuten Saatkorns; manche ihrer Beinamen, die den Bedingungen des gedeihlichen Wachstums entnommen sind, weisen darauf hin. Mit ihnen rief der einfache Landmann, dessen ganzer Gedankenkreis sich auf die sorgsame Pflege seines Gärtchens oder kleinen Landgutes beschränkte, ihre Hilfe herbei. Sie ist die vollkommene Verkörperung all jener flutenden mystischen Instinkte, welche auch in Gaea*, in der Mutter der schwermütigen Kinder der Erde, in unbestimmterer und verschwommenerer Form zum Ausdruck gelangen. Doch von solch unklaren Beziehungen,

* Im homerischen Hymnus ganz besonders in der Blume, welche zum ersten Mal erblüht, um die Fußstapfen von Kore zu umkränzen: die liebliche, doch Tod bringende Narzisse, die Blume der νάρκη — des starren Todesschlafes.

von den Ausgeburten einer mystischen Träumerei, ist diese durchgeistigte menschliche Gestalt völlig frei. Nur ein Volk, das so ästhetisch veranlagt war wie die Griechen, vermochte mit solch anmutiger Leichtigkeit sein mystisches Denken und Ahnen auf die klaren und idyllischen Bilder von der heiligen Göttin der Erde zu übertragen, aus welchen die Regungen des Mutterherzens in unendlicher Zartheit hervorschimmern, und Kores „holdes Antlitz" —, damals so frisch und friedlich.

In dieser Phase erscheint also Demeter als die eigenartige Schöpfung der Landbewohner, die alle Eindrücke mit klaren Blicken erfaßten, die über ihr Wirken im Frühling und im Herbst nachsannen, und darin unter leisem, fast rätselhaftem Erschauern eine heilige Bedeutung, etwas Geheimnisvolles erkannten. Denn sicherlich gibt das Leben auf dem Lande überall ernster veranlagten Menschen besonders oft Anlaß zu tiefen und friedlichen Gedanken. Der Charakter der Menschen, die draußen auf dem Lande wohnen, die innig mit der Natur verwachsen sind, ist zu allen Zeiten derselbe; und der ungekünstelte feierliche Ernst in Gedanken und in Bewegungen, den Wordsworth in den Landleuten zu Cumberland, den François Millet in den Bauern der Bretagne sah, mag recht wohl sein Vorbild in Griechenlands frühen Tagen gehabt haben. Und so scheinen Demeter und Persephone, noch bevor ihre hehre und leidenschaftliche Legende durch die Poesie entwickelt wird, recht eigentlich die „Ehrfurcht" und „Furcht" gebietenden Gottheiten gewesen zu sein.

Demeter treibt zur Frühlingszeit, wenn die jungen Lämmer geworfen werden, auf den Feldern ihr Wesen; sie sucht im Herbst die Scheunen auf; sie hilft, wenn das Korn gebunden und heimgetragen wird; sie ist die Göttin der Garben; ihr Reich beherrscht das ganze muntere und charakteristische Tageswerk auf dem Bauernhof, die Tenne und den gefüllten Speicher; sie steht zur Seite der Frau, die das Brot im Ofen bäckt. Und aus diesem Spiel der Phantasie entspringen einzelne bestimmte Gebräuche, wobei der nur halb verstandene provinziale Kult und die nur halb geglaubte Legende in seltsamer Wechselbeziehung stehen. Man legt einen Bissen Fleisch oder ein Stückchen Brot am Kreuzweg nieder, damit sie es auf ihrer Wanderung finde; und irgend eine wirkliche Demeter, die durch das Land zog, nahm dann vielleicht diese Dinge fort. Auch die Ereignisse während der Arbeit im Lauf des Jahres werden für die Menschen Gegenstände der Verehrung; man ruft ihren Segen durch viele inhaltsschwere Namen herbei; ja fast ist es möglich, wenn der Morgen dämmert, oder wenn die Nacht herniedersinkt, sie in den Winkeln der duftenden Felder zu erblicken. Sie legt einen Finger auf das Gras am Wegesrand, und eine neue Blume erblüht. All das malerische Gerät ländlichen Lebens ist ihr Eigen, und auch der Mohn, das Sinnbild unerschöpflicher Fruchtbarkeit, dessen geheimnisvolle Säfte den Schmerzen Linderung verleihen. Die Frau des Landmannes, die ihrem Kind ein Schlummerlied singt, wenn es in dem großen wiegenartigen

Korbe ruht, der zum Sieben des Korns verwendet wurde, gedenkt der Demeter „Kourotrophos“, die dem Korn wie den Kindern das Leben gibt, und verfertigt dem Kindchen ein Kleid aus dem Gewand, das einst sein Vater trug, als er die Weihe der Mysterien empfing. Doch bisweilen ist sie auch eine zürnende Gottheit — Demeter „Erinys“, das Gespenst in der Nachbarschaft, das an düsteren Orten haust. Sie liegt in Sommernächten auf dem Boden vor den Türen, wo der Tau sie befeuchtet. In jedem Frühling wird sie neu verjüngt geboren, und doch ist sie uralt, das runzelige Weib des homerischen Hymnus, die Pflegerin von Demophoon. Manche nicht so bedeutende und anders geartete Erzählungen nisten sich im Laufe der Zeit in diesen tieferen Gehalt ein. Die Wassereidechse, vor der die Lippen des Wanderers zurückschrecken, wenn er sich zum frischen Tranke niederbeugt, ist ein bestimmter Kobold, Abas, der durch seine Spötterei der durstenden Göttin die Freude verdarb, als sie einst aus der Quelle am Wegesrand auf ihrer Wanderung trank. Die Nachteule ist der verwandelte Askalaphos, der allein gesehen hatte, wie Persephone das Stück des Granatapfels im Garten des Aidoneus verzehrte. Die bittere wilde Minze war einst ein Mädchen, das für kurze Zeit im Hades ihre Eifersucht erregt hatte.

Die Episode von Triptolemos, dem Demeter die Geheimnisse der Pflugschar, gleichsam als einen Teil ihrer heiligen Satzungen, offenbart, damit er sie zu allen Völkern trage, verkörpert in Verbindung mit ihr eine

andere Gruppe von Ereignissen des ländlichen Lebens. In ähnlicher Weise wie bei allen andern Episoden der Legende werden auch hier örtliche Variationen, und die Berichte über verschiedene Günstlinge der Göttin an verschiedenen Plätzen, wovon uns die Grammatiker erzählen können, schließlich durch den erstrahlenden Ruhm des Triptolemos von Eleusis verdunkelt. Im ersten Augenblick möchte man glauben, Triptolemos sei ausschließlich der Gott der Pflugschar für die Böotier gewesen. Doch wir wissen, daß die Gedanken der Griechen über die Kräfte der Erde, aus der sie ja selbst geboren wurden, stets erhabene Größe verrieten; und wenn wir aufmerksam diejenigen Werke alter Kunst, die ihn darstellen, mustern, so überzeugt uns ein weiterer Blick, daß absolut nichts Ungeschicktes und Plumpes diesem Beschützer des Pfluges anhaftet —, daß vielmehr etwas wie ein sanfter Lufthauch oder wie das leise Flackern des Feuers ihn und seinen Wagen umgibt. Und diese feinere Charakteristik wird erklärt, wenn wir ihn, — und wir können das mit vollem Rechte tun —, in die engste Beziehung zu jener Episode bringen, die, reich an seltsam mystischem Gehalt, mit der „Erziehung von Demophoon“ im homerischen Hymnus identisch ist. Denn nach einigen Überlieferungen war Triptolemos selbst das Kind, das Demeter nachts geheimnisvoll in die rote Glut des Feuers legte; und er lebt hernach zwar nicht als unsterblicher Gott, aber doch, wie Shakespeare sagt, als „ein behender Geist“, den das Gewicht der materiellen Welt nur wenig drückt, —

als die Essenz des beflügelten Feuers in menschlicher Form. So wird der liebliche frische Bauernknabe, wie wir ihn noch bisweilen mitten im Kornfeld, einer freundlichen Feldblume vergleichbar, erblicken, in der Legende vom Ackerbau zum Königssohn; und nachdem das Feuer in jener Wundernacht ihn von all seinen gröberen Eigenschaften säuberte, lebt er nunmehr ganz durchgeistigt als ein Priester, der Demeters Gaben an alle Menschen verteilt. Ohne Zweifel stimmen die bekannten Kunstwerke, die ihn darstellen, die Gemmen und Vasenmalereien getreu mit diesem Typus eines „behenden Geistes“ überein, wenn er auch einen breiten Bauernhut wie Hermes trägt und hurtig dahinschwebt auf den luftigen rastlosen Rädern seines bäuerlichen Gerätes — Egge und Pflug —, gezogen von geflügelten Schlangen; denn die Schlange — das Symbol des Erdbodens — ist geflügelt, da sie die ihr anvertraute, durch das Feuer geläuterte Erde zum Sonnenlicht emporsendet — in Farben und Düften von Früchten und Blumen. Als ein vollkommen heiliges Wesen zeigt er sich wiederum auf einem andern kostbaren Werk aus der reiferen Periode griechischer Kunst, welches, erst kürzlich zu Eleusis aufgefunden, sich jetzt im Museum zu Athen befindet; auf diesem einzig schönen Basrelief steht er als kräftiger und ernster Jüngling zwischen Demeter und Persephone, die ihre Hand wie beseelt von heiligen Wünschen mit segnender Gebärde auf ihn legt.

Doch das Haus des vorsichtigen Landmannes ist na-

türlich auch der Ort ehrbarer Gesittung; und Demeter „Thesmophoros“ ist die Hüterin ehelichen Lebens, die Göttin weiblicher Keuschheit. Sie ist somit die Gründerin strenger Sitten. Die Wohnungen der Menschen, verstreut im weiten Land, stehen unter sicherem Schutz; denn Demeter ist auch die Mutter „dieser Früchte der Erde“, zumal der weißen Städte, die hoch oben auf den Hügeln weithin über wogende Kornfelder leuchten, und in denen Gerechtigkeit und echte Königswürde thront. Sie ist in gewisser Weise auch die Beschützerin der Wanderer. Denn sie sah und deutete auf ihren langen Irrfahrten nach Persephone jedes harmlose Ereignis — den Flug der Vögel, die ihren Pfad kreuzten, die Menschen, die sie auf ihrem Wege traf, ihre Gespräche und die Dinge, die sie in den Händen hielten, „εἰνόδια σύμβολα“ — Zeichen, deren Kenntnis dem Menschen dazu verhilft, die Reise glücklich zu beenden; so kann der einfache Landmann ruhig seines Weges ziehen; ihm gibt die Göttin ihre eignen Weisungen, wenn er die weite Reise unternimmt, um sie zu Hermione oder Eleusis aufzusuchen.

So weit sind die Eigenschaften von Demeter und Kore einander verwandt. In dem Gehalt der Legende wie in dem Kulte, der sich mit ihr verband, sind Mutter und Tochter sich zum Verwechseln ähnlich; sie sind Zwillingsgottheiten mit verschiedenen Namen. Allmählich wird jedoch der Wirkungskreis von Persephone klarer beleuchtet und umgrenzt; Eigenschaften, die sich von denen der Demeter unterscheiden, werden ihr zuerteilt. Bislang war sie immer mit Demeter vereint, hatte an

ihrem Kulte Anteil; jetzt trennt sie sich von ihr, geht bei ihren rätselvollen Pflichten ihren eignen Weg. Den dritten Teil des Jahres weilt sie in der Unterwelt; mit dem Frühling kommt sie zum Vorschein; und in jedem Herbst, wenn der Landmann der Erde die Saat vertraut, wandert sie wieder hinab; und die Welt der Toten öffnet sich im Frühling und im Herbst, um sie aufzunehmen und zu entsenden. Persephone ist also die Sommerszeit, und in diesem Sinne eine Tochter der Erde; doch sie ist die Sommerszeit, die schon den Winter ahnen läßt: die blumenreiche Pracht, die schwellende Fülle des Jahres, die bald, wenn das erste gelbe Blatt beim ersten scharfen Wind zur Erde flattert, ihr Ende erreicht. Sie ist der letzte Tag des Frühlings oder der erste Tag des Herbstes, in der griechischen Dreiteilung des Jahres. Ihre Legende ist in der Tat nur die schärfer gefaßte Form der Mythe von Adonis, Hyazinth und von Adrastos, — dem blühenden Königssohn, dem es, wie Herodot erzählt, vom Schicksal bestimmt war, durch einen eisernen Speer getötet zu werden — von Linos, dem schönen Knaben, der jedes Frühjahr von Hunden in Stücke gerissen wurde; ihre Legende erkennen wir auch im deutschen Märchen von Dornröschen wieder. Aus der Göttin des Sommers und der Blumen wird die Göttin der Nacht, des Schlafes und des Todes, Hekate verschwommen gleichend, die Göttin der mitternächtlichen Schrecken — „Κόρη ἄρρητος“, die Mutter der Erinnyen, die einst Pindar erschienen, ihm seinen bevorstehenden Tod verkündeten und ihm vorwarfen, daß er nie einen

Hymnus zu Kores Preis gesungen habe; zwar begann Pindar alsbald diesen seinen Schwanengesang — er vollendete ihn jedoch bei ihr. Sie zeigt sich uns also als eine zwiegestaltete Gottheit; von den beiden grundverschiedenen Seiten ihres Charakters wird bald die eine bald die andere betont. Etwas Doppelsinniges, ein angeborener Widerspruch umgibt in der ganzen Legende die Gestalt von Persephone, und äußert sich auch in ihrem gespenstischen Wesen.

Man glaubt bisweilen, daß der „Leidenskult“, wie Goethe sagt, der griechischen Religion so gut wie unbekannt gewesen sei. Man stellt sie vielmehr als eine Religion ungetrübten Frohsinns hin, als den Kult sorgloser nicht grübelnder Menschen, die im Vollbewußtsein ihres eignen, frohen, tätigen Lebens keine tieferen Bedürfnisse empfanden. Diese Religion verhalf den Griechen dazu, aus ihrem Gesichtskreis den Anblick von Schwäche und Kummer, wovor ihr Gemüt eine Art Scheu empfand, fern zu halten; sie verhinderte, daß sie sich in manche Schattenseiten des Lebens, die mehr mit der schwermütigen Phantasie des Mittelalters harmonierten, vertieften; sie hatte auch wohl kaum die Absicht Menschen, die in Wahrheit niemals „krank oder traurig“ waren, Trost zu spenden. Aber dieser einseitige Standpunkt betrachtet nur einen kleinen Teil des wirklichen Gehaltes der griechischen Religion; er ist ebenso falsch wie die Unterschätzung des Einflusses, den der romantische Geist im allgemeinen auf die griechische Kunst und Poesie ausübte. Als ob diese sich ausschließlich

mit vollkräftigen menschlichen Wesen beschäftigt, jedes außergewöhnliche Motiv — die Schönheit, die der Schmerz gebiert — unterdrückt, und nur eine olympische, wenn auch vielleicht etwas lästige Ruhe gestattet hätten! Allerdings: solch eine Auffassung von griechischer Kunst und Poesie läßt in dem Grundcharakter der griechischen Kultur alle verneinenden Züge vermissen; aber die Legende von Demeter und Persephone, die vielleicht von allen griechischen Mythen am volkstümlichsten war, genügt zum Beweis, daß der Leidenskult in der griechischen Religion nicht ohne Bedeutung war; diese Legende wurde durch ein kummervolles, ernsthaftes und ängstliches Volk geschaffen; und die künstlerischen Höhepunkte dieser Legende beweisen deutlich, daß der romantische Geist wirklich das Denken der Griechen beseelte, daß er es vermochte, wie durch eine holde Wunderkraft, der Erzählung, die auf den ersten Blick schmerzlich und seltsam erschien, eine Schönheit gepaart mit Ruhe, Würde und Gesittung zu verleihen.

Wer in den „Quellen“ nach den frühesten Epochen von Kunst und Poesie forscht, muß sich damit begnügen schwache Spuren zu verfolgen; vielleicht hat es den Anschein, als ob manches von dem, was hier gesagt wurde, allzu nebensächlichen Beobachtungen entstammte, als ob manches, wofür es schließlich nur fragliche und lückenhafte Anhaltspunkte gab, allzusehr zu einem Gesamtbilde verwertet und ergänzt wurde.

Andererseits fordert jedoch die hyperpositive Forschung fast zum Spott heraus, wenn man sieht, wie sie

eifersüchtig zu verhüten sucht, daß keine Ähnlichkeiten zwischen jener alten Welt und den Gedanken, die unser Herz bewegen, zu Tage treten, wie sie sich damit begnügt, bei der Würdigung der vorhandenen Überreste des Altertums das Siegel menschlicher Intelligenz zu ignorieren. Trotz ihrer Unbedeutenheit vermögen diese lückenhaften Andeutungen gar vieles zu verkünden, wenn wir sie im Lichte jener menschlichen Phantasie betrachten, die in dem System der „vergleichenden Mythologie" oder in der Theorie des sogenannten „Animismus" eine solch außerordentliche Rolle spielt. Nur darf der Forscher in griechischer Mythologie bei der Nutzanwendung dieser Theorien niemals vergessen, daß er es nicht mit einem Religionssystem oder mit Dogmen, sondern mit Poesie zu tun hat. Nur einige Fragmente der Dichtkunst, einige erhaltene Überreste der Skulpturen von Demeter und Persephone berichten uns von der Legende. Und begeistert von der unmittelbaren, ästhetischen Schönheit dieser Fragmente tasten wir uns Schritt für Schritt zurück, bis wir dieses bezaubernde Werk des Dichtervolkes in nächster Nähe erblicken, das durch moderne Geisteskraft eine Lücke in unserm Wissen auszufüllen vermochte. Und der namenlose Dichter dieser ersten Epoche der Mythologie, der aus völlig unpersönlichen, gewaltigen, kosmischen Instinkten schöpfte, — ja, der Geist der Dichtkunst taucht vor unserem Auge auf; wir aber müssen uns, wenn wir uns mit dieser poesiedurchflossenen Zeit beschäftigen, vor allen Dingen davor hüten, die Dichter falsch auszulegen.

II

Die Legenden der griechischen Mythologie haben, wie auch andere Dinge, die isoliert dastehen, und für die kein einzelner Mensch verantwortlich ist, ihre Schicksale. Auch jene Welt flutender Phantasien kannte den Kampf ums Dasein; einige dieser Mythen wuchsen niemals über die erste Epoche volkstümlicher Vorstellung hinaus, oder wurden durch stärkere Gegner unterdrückt; denn ihnen fehlte, wie einigen wirklichen Helden, der heiligsprechende Dichter oder der Prophet; sie blieben von der Literatur unbeachtet. Dagegen erblühten aus der Mythe von Demeter unter der sorgsamen Hand von Kunst und Poesie holde kleine Blumen, die Idyllen des homerischen Hymnus und die bezaubernden Werke des Praxiteles. Nunmehr ist die Mythe in ihre zweite oder poetische Phase getreten; jetzt ranken sich klarer gesehene, aus poetischem Geiste entsprossene Phantasiegebilde um den vorhandenen Stamm; das ganze Interesse konzentriert sich auf die anmutige Gestalt, die in die Unterwelt wandert, auf das trauernde Weib, das seine verlorene Tochter sucht —, auf die göttlichen Wesen, welche von den meisten Griechen aufrichtig verehrt wurden. Der homerische Hymnus ist der Markstein dieser zweiten Phase. Er sieht in den wechselnden Jahreszeiten die Geschicke eines Individuums, eine Erzählung von menschlicher Liebe und von menschlichem Kummer auf umfassender religiöser Basis. Frühling und Herbst auf Erden dienen ihm nur als Gleichnis; doch bei der Schilderung dieser menschlichen Züge

verrät der Dichter des Hymnus nicht selten die echte Kraft erhabenen Ausdrucks. Die ganze Episode von der Erziehung Demophoons, in der sich über den Körper des sterbenden Kindes der volle Glanz menschlicher Sehnsucht und Anteilnahme verbreitet, und gleichzeitig in der Göttin der geheimnisvolle Wunsch erwacht, dem Kinde Unsterblichkeit zu verleihen, ist ein glänzendes literarisches Beispiel für das Verständnis des Mitgefühls. Und doch bleibt an der Legende selbst jetzt, wo dichterisches Schaffen sie plastischer gestaltet, viel von ihrem früheren mystischen oder kosmischen Charakter haften. Spätere Forscher in Mythologie beschreiben einfach die Geschichte des Individuums; doch in diesem Hymnus können wir immer von neuem seltsame Bezüge zu dem ursprünglichen Gehalt der Legende finden. Ihr Motiv ist die bekümmerte Frau, die „schmerzensreiche", die „mater dolorosa" der alten Welt, die indessen stets durch gewisse geheime Beziehungen mit der mystischen Persönlichkeit der Erde verwoben ist. Ihr dunkelblaues Gewand ist ihr Trauerkleid, doch zugleich das blaue Gewand der schattigen Erde, wie wir es auf Tizians Landschaften sehen; ihr hohes Alter bezeichnet das Alter der unsterblichen Erde; sie wird zur Nährmutter: daher legt sie Demophoon an ihre Brust. Die Falten ihres Gewandes duften nicht nur von dem Weihrauch zu Eleusis, sondern auch von dem natürlichen Wohlgeruch der Blumen und Früchte. Der milde Atem, durch den sie den Knaben Demophoon erquickt, ist der laue Westwind, der alle Keime pflanzlichen Lebens nährt;

ihre Brust, an der er ruht, gleicht der Brust der Erde, voll kraftspendender Wärme, doch verschlossen, züchtig und empfindsam, wenn dreiste Menschenaugen allzu genau ihr geheimes Wirken erforschen wollen. Durch den Anblick der blumengeschmückten Erde „machte sie einst in vergangenen Zeiten der Sonne eine große Freude“; das rotgelbe Haar, das bei ihrer Verwandlung im Palaste des Keleus plötzlich über ihre Schultern herabfällt, ist noch zum Teil der Reflex der goldenen Kornähren; in Kunst und Poesie ist sie immer die blonde Göttin; sie verweilt in ihrem Tempel, dessen Prototyp eine wirkliche Höhle in der Erde ist, umgeben von den aromatischen Düften des eleusinischen Ritus; sie ist die Seele der Erde, die bis zum Frühlingseinzug in den Schichten derselben zwischen Blumensaaten und wohlriechenden Wurzeln verborgen liegt, wie die Saatkörner und duftenden Hölzer, die man im Kleid der Toten verbarg. Das ganze Gedicht erweckt in uns das Gefühl, als ob wir dem klopfenden Herzen der Erde näher ständen, als ob wir in längst verklungenen Zeiten lebten. Das Meer wird zu einer lebendigen Persönlichkeit; und doch bleibt es das wirkliche Meer mit rauschenden Wogen. Wenn es heißt: „Kein Vogel brachte Demeter Nachricht von Persephone“ — so fühlen wir, daß in jener alten Zeit alle Geschöpfe vielleicht Wege zur gegenseitigen Verständigung kannten, die uns verschlossen sind. Iris bringt Demeter die Botschaft von Zeus: der Regenbogen bekräftigt der Erde das Wohlwollen des regentrüben Himmels. Persephone springt

voll Freude von dem Throne des Aidoneus empor, um zu ihrer Mutter zurückzukehren: das blühende Jahr erwacht. Der schwere und betäubende Duft der Frühlingsblumen haftet ihr wie dem wirklichen Frühling an. Und diese Vermischung des ursprünglichen kosmischen Gehaltes der Legende mit den späteren individuellen Zügen der Dichtung ist eigenartig charakterisiert durch die Rolle, die das Gedicht Hekate zuerteilt. Diese seltsame Titanin ist ursprünglich nur eine Nymphe; hernach wird sie, gerade als ob sich durch den leidenschaftlichen Schrei der Persephone ihr Wesen von Grund aus verändert habe, ihre ständige Begleiterin, ja selbst mit ihr identifiziert. Doch im homerischen Hymnus hat sie ausgesprochen lunarischen Charakter; sie ist in Wirklichkeit der Mond, der das Wehgeschrei von Persephone hörte, während die Sonne sah, wie Aidoneus sie raubte. Eines Morgens erschien der Mond der umherirrenden Mutter, — wie es sehr wohl während seines letzten Viertels möglich ist, wo er gerade vor seinem Untergang am hellsten strahlt; der homerische Hymnus kleidet dieses Ereignis in die Worte: „Am zehnten Morgen aber traf sie Hekate, die ein Licht in ihren Händen hielt.“ Diese bezaubernde doch rätselhafte Gestalt, „immer in ihrer Höhle sitzend, halbverhüllt durch den leuchtenden Schleier, und zarten Gedanken nachhängend“, in welcher wir das Motiv eines Gemäldes der italienischen Renaissance wieder zu erkennen glauben, ist niemand anders, als Endymions Geliebte, die wie Persephone, auch ihrerseits den Augen

der Menschen für eine Weile entzogen wird. Die Sonne sah sie; der Mond sah sie nicht, doch hörte er ihren Schrei; er wird hinfort der halbverschleierte Begleiter der Königin über Traum und Tod.

Aber die Legende von Demeter und Persephone liebt in ihren Schilderungen naturgemäß epische Breite, und gerade hierin ruht die Schönheit des homerischen Hymnus. Seine Episoden sind abgeschlossene Bilder, die Maler und Bildhauer in gleichem Maße zum Wettbewerb zu reizen vermögen. Und indem der Dichter in seine Verse die Namen von Blumen webt, die der deutschen Sprache zwar geläufig, vom griechischen Original jedoch vielleicht ganz verschieden sind, malt er Persephone wie eine von diesen Blumen — καλυκῶπις —, gleich dem knospenden Kelch einer Blume, — mit Worten, in denen sich wunderbare Frische und Einfachheit mit einem Hauch des Erhabenen vereinen, und die uns wie die Beschreibung von einer alten florentinischen Handzeichnung, wie zum Beispiel von Botticellis „Allegorie der Jahreszeiten“ anmuten. Wie durch ein glückliches Ungefähr verbindet ein einfaches Versmaß den Duft der frischerblühten Narzisse mit dem Salzgeruch der See. Und wir brauchen nur den tiefen religiösen Ernst einer solchen Handzeichnung um einige Nuancen zu verstärken, um die Demeter vor Augen zu haben, die am Wegesrand sitzt, wie immer im Schatten, unter dem Ölbaum am plätschernden Quell. Die ganze Nacht hindurch irrte sie umher; jetzt dämmert der Morgen, und des Keleus Töchter kommen mit Krügen zum Wasser-

schöpfen herbei. Das Bild der rastenden Demeter, welche sich von ihrer langen Flucht „all über die dunkle Welt“ erholt, die Erinnerung an ihren Aufenthalt im Hause des Keleus, wo sie den roten Wein verschmäht, an ihre Einsamkeit im neuerbauten Tempel zu Eleusis, wo sie schmerzgebeugt thront, wurzelte tief in der Griechen Phantasie, und war ein beliebtes Motiv für die griechischen Künstler. Wenn die Töchter des Keleus sich nahen, um sie nach Eleusis zu führen, glauben wir einen griechischen Fries zu sehen, leuchtend in Farben und Gold, beseelt durch Kraft, Bewegung und lebendige Linien. Eleusis entschleiert sich dem Blicke — — Demeter hält dort ihren Einzug — —: solche Bilder des homerischen Hymnus werden in der Mythologie zum Mittelpunkt göttlicher Erscheinungen. „Sie verläßt während eines Teils des Jahres den Kreis der Götter, um unter Menschen zu verweilen“; und der Menschen Verdienst ist es, daß die Göttin trotz ihrer fraglichen Gestalt von ihnen aufgenommen wird. Metaneira und andre ahnen, nach dem homerischen Hymnus, ihren göttlichen Charakter; sie fühlen, daß „χάρις“ — ein holder Liebreiz — sie umschwebt und glauben deshalb, daß sie aus königlichem Geschlechte stamme und nur verkleidet sei. Sie wird auf ihren langen Wanderungen dem Menschen fast völlig gleich; und gerade darum werden sie und Persephone allein von allen griechischen Gottheiten zum Gegenstand persönlicher Liebe und Verehrung. Trotzdem bleiben sie die ehrfurchtgebietenden Göttinnen, die „θεαὶ σεμναί“ —; schon

diese Bezeichnung sprach zu den Griechen von heiliger Scheu, von dem Gefühl göttlicher Allgegenwart.

Wenn Plato die Gesetze aufzählt, welche die Dichter zu befolgen haben, wenn sie zu den Bürgern der idealen Republik über göttliche Dinge reden, verbietet er alle jene Episoden aus der Mythologie, wo die Götter in verschiedenen Gestalten erscheinen und die Erde in Verkleidung besuchen. Hinter den logischen Gründen, die Plato für dieses Verbot anführt, vermögen wir vielleicht den instinktiven Gegensatz zwischen der alten heraklitischen Philosophie des ewigen Wechsels zu dem älteren dorischen oder ägyptischen Typus einer starren ewigen Ruhe zu erblicken, ein Gegensatz, der ihn veranlaßte, in seinen Theorien über Moral und Staat, über Poesie und Musik, über Kleidung und Benehmen, ja selbst über die Form von Vasen und täglichem Hausrat, die strengste Einfachheit zu fordern. Die zersetzende „zentrifugale" Strömung, die seiner Ansicht nach politisches und soziales Leben beherrschte, durch die die Menschen in ein Chaos tausendfältiger Gedanken gestürzt wurden, hatte auch die Götter ergriffen, so daß es selbst in ihrer ruhigen Sphäre kaum möglich war, den einen von dem andern zu unterscheiden. Deshalb wollte er keine Doppelgestalten, keine Verkleidungen, keine Verwandlungsgeschichten dulden. Der moderne Leser wird allerdings diesem „Fortschritt" in der griechischen Mythologie wenig Geschmack abgewinnen. Er fühlt vielmehr in diesen Legenden, wie zum Beispiel in der Erscheinung Athenes vor Tele-

mach im ersten Buche der Odyssee, den Hauch biblischer Mystik und Feierlichkeit —: wenn die grobe Hülle durchbrochen wird, wenn die Götter ihre sichtbaren Formen wie ein Gewand abstreifen, und doch im Grunde dieselben bleiben — dann offenbart sich uns nicht der geringste Teil des tiefen, seelischen Gehaltes der griechischen Religion, dann leuchtet uns ein, daß die Griechen das Empfinden für jene unsichtbare, allgegenwärtige Kraft besaßen, die jeden Augenblick des Menschen Pfad kreuzen kann, die, halbverschleiert, nur ein sorgsam geschultes Auge zu erkennen vermag — hier oder dort, der eine aber nicht der andere. Mag manches ihrem religiösen Gefühl verschlossen gewesen sein —, das Gefühl für das milde und verborgene Walten einer allmächtigen Allgegenwart war ihnen sicherlich nicht fremd.

Ebenso zweifellos, wie sich im homerischen Hymnus Spuren der einfachen kosmischen Legende, Überreste aus ihrer ersten Entwicklungsepoche finden, sind manche der im Hymnus geschilderten Ereignisse durch die einzelnen heiligen Gebräuche beeinflußt. Es gab religiöse Gebräuche bevor religiöse Vorstellungen existierten. Diese primären religiösen Gebräuche formen oder bestimmen in mancher Hinsicht die endgültige religiöse Vorstellung, wie die einzelnen Begebenheiten der Legende heilige Sitten deuten oder beleuchten. Im Hymnus wird die Legende mit bestimmten geweihten Stätten in Verbindung gebracht, — mit dem heiligen Quell, dem alten Brunnen, mit dem Stein der Trauer —, die ihrer-

seits zu verschiedenen religiösen Verrichtungen dienten und die der „Erklärer“ des geheiligten Platzes kraft seines Amtes den Wallfahrern zeigte. Der heilige Weg, der von Athen nach Eleusis führte, war reich an solchen Denkzeichen. Die neun Tage, die, dem homerischen Hymnus zufolge, während Demeters Wanderungen verflossen, sind die neun Tage dauernden größeren Mysterien im Herbst. An das Scherzen der alten Jambe, die sich bemüht Demeter fröhlicher zu stimmen, erinnern die plumpen Späße, mit denen die Wallfahrer, wenn am siebenten Festestage der Zug auf der Brücke verweilte, die Vorübergehenden überschütteten. Die Fackeln in Demeters Händen entstammen derselben Quelle; und der Schatten, der sie als ein besonderes Attribut ihres Kummers umgibt, ist zum Teil rituell, — als eine Erinnerung an die Höhlen alten chthonischen Glaubens —, zum Teil poetisch aufgefaßt, und dient dann sowohl als Sinnbild der dunklen Erde, zu der sie vom Olymp flüchtet, als auch ihrer Trauer. Immer wird sie im Hymnus als die Lehrerin heiliger Gebräuche, den Werdegang und die Alltäglichkeit des Lebens mit religiösem Schauer durchtränkend, geschildert. Unbedenklich verwendet der Dichter des Hymnus die Form einer einfachen Erzählung, wenn er diese symbolischen Zeichen mit den Grundideen der ursprünglichen Legende vermischt; und so verschmilzt in seiner Demeter die dramatische Figur der Mysterien mit der einfachen mythischen Gestalt. In diesen Einschaltungen etwas Unpassendes zu sehen, lag dem Betenden durchaus fern;

im Gegenteil, die eindrucksvolle Wirkung wurde durch sie gesteigert, da sie beständig sein seelisches Empfinden mit der äußerlichen Form des Ritus verbanden.

Während nun Demeter und ihre Legende allmählich immer festeren Fuß in der griechischen Phantasie fassen, entwickeln sich die Mysterien, die ihrem Kult hauptsächlich geweiht waren, von Stufe zu Stufe, jedoch immer in enger Verbindung mit jenen Modifikationen der Legende, die sie bisweilen selbst hervorrufen, von denen sie aber auch bisweilen beeinflußt werden. Der Gedanke, daß sie einen einzelnen bestimmten Urheber haben, entbehrt der Wahrscheinlichkeit, ist nur ein Phantasieprodukt der Griechen, denen die tatsächliche Entwicklung der Mysterien, und die Ähnlichkeit in den Grundideen solcher Gebräuche, unbekannt waren. Hier sowohl wie bei der Beurteilung der Legende selbst vergaß die Kritik bislang den Gedanken an Entwicklung, an Epochen, an ein langsames, ungezwungenes Entstehen, das bisweilen gehemmt, bisweilen in andere Bahnen gelenkt wurde, als leitenden Gesichtspunkt aufzustellen. „Keine Zunge soll von ihnen reden" — so singt der homerische Hymnus; und das Geheimnis der Mysterien wurde sicherlich treu bewahrt. Der Archäologe, der alles was von ihnen berichtet wird, Wort für Wort untersucht hat, konnte den modernen Forschern in griechischer Religion nur einige wenige sichere Anhaltspunkte zur Erwägung einhändigen; aus diesen konnte jedoch nur ein unvollkommenes Bild von der erhabenen Grundidee der Mysterien entstehen. Es

ist wahrscheinlich, daß die eleusinischen Feiern die symbolische Bedeutung der Wanderung zum Hades, des Erscheinens von Demeter in Eleusis und der „Entdeckung“ von Persephone offenbarten. Mögen sie nun der Schlüssel einer Geheimlehre gewesen sein oder nicht: sicher waren sie ein künstlerisches Schauspiel, etwa wie die Mysterien des Mittelalters, eine dramatische Darstellung der heiligen Legende — vielleicht in einem ausführlichen Spiel, vielleicht auch in einer konventionellen Aufführung, ähnlich einer mittelalterlichen Zeremonie, wie sie zum Beispiel am Palmsonntag stattfand; ihren vollen Gehalt gab wohl eine Statue von Demeter aus Gold und Elfenbein wieder, — das Werk des Praxiteles oder eines seiner Schüler. Es liegt kein Grund vor, irgend einen besonderen Unterschied zwischen der Observanz eleusinischer Feste und den gewohnten Sitten griechischer Religion zu machen; Nachtfeste, Trankopfer, sorgfältige Reinigungen und Prozessionen gehören zu den alltäglichen Ereignissen griechischen Glaubens; in allen religiösen Zeremonien lebt ein Hauch von dramatischem Symbolismus; und was uns tatsächlich durch solche verstreute Andeutungen klargelegt wird, hat seine Parallelen in späteren Zeiten. Das Ganze ist im allgemeinen einer modernen Pilgerfahrt nicht unähnlich. Die Schaustellung geheiligter Stätten — der Scheunentenne des Triptolemos, des steinigen Sitzes, auf dem Demeter in ihrem Kummer rastete, des Brunnens des Kallichoros — würde seltsamer erscheinen, wenn moderne Zeiten keine Gegen-

stücke dazu aufwiesen. Die Trankopfer, gleichzeitig zum Befeuchten des Weinstockes und als Trank für die Toten dienend, die noch der menschlichen Hilfe bedürfen, auf Läuterung warten, oder die (wie Dantes Adam von Breszia) in ihren engen Behausungen dort unten Durst leiden —: diese Trankopfer müssen in fast allen Gemütern einen tiefempfundenen Eindruck hinterlassen haben; bisweilen zog man auch die Parallele zwischen diesen Festesfeiern und dem Allerseelentag.

Wer aber auf der Welt hätte nicht schon die mystische Gewalt langwährenden Schweigens an sich erfahren, — jenes „mystischen Schweigens", dem das Wort „Mysterium" selbst seine Entstehung verdankt? So gab es auch dort ohne Zweifel manches, was plumpere Gemüter nicht zu begreifen vermochten. An einem Tage gingen die Eingeweihten in einer Prozession zum Meeresufer, wo sie sich durch ein Bad in der See einer Läuterung unterzogen. In der fünften Nacht fand die Fackelprozession statt. Und eine Beobachtung profanen Lebens vermittelt uns auf der ersten Seite von Platos „Staat" die Nachricht, daß solche Prozessionen volkstümliche Feste waren, die des geselligen Beigeschmacks nicht entbehrten, und an denen das Volk freudig Anteil nahm. Es gab die „Prozession des heiligen Korbes", der mit Mohnsamen und Granatäpfeln gefüllt war. Nach dem Schwärmen und der Aufregung der „großen Nacht" folgte ein Tag der Ruhe. Am sechsten Tage wurde das Götterbild des Jacchus, des Sohnes der Demeter, bekränzt mit Myrten und in den Händen Fackeln haltend,

in einer Prozession unter dem jauchzenden Geschrei und dem jubelnden Gesang von Tausenden von Zuschauern den heiligen Weg entlang getragen. Wir selbst haben Prozessionen gesehen; wir wissen, welch verschiedenartige und oberflächliche Gefühle sie in der schaulustigen Masse erwecken; wie wenig ihre wahre Bedeutung selbst den leitenden Personen zum Bewußtsein kommt. Zu jener Zeit gab es wenigstens die Statue des Gottes, die in ihrer prangenden Schönheit Religion und Kunst miteinander verschmolz.

Die Empfänglichkeit für den Eindruck religiöser Zeremonien stand immer, wie auch heutzutage, mit der Eigenart des individuellen Charakters in Wechselbeziehung; der Weihrauch und der holde Gesang zu Eleusis waren vielleicht für die oberflächlichen Gefühle mancher Wallfahrer von ebenso geringem Interesse, wie die prunkvollen und ergreifenden Zeremonien der mittelalterlichen Kirche für viele ihrer Gläubigen. Der einfachere und doch tiefere Gehalt all dieser Dinge scheint sich wohl ausschließlich an die Eingeweihten gewendet zu haben.

Wir müssen einen weiten Weg zurücklegen, um vom homerischen Hymnus zum Hymnus des Kallimachos zu gelangen, der gegen das Ende der griechischen Literatur im dritten Jahrhundert v. Chr. zur Feier der Prozession des heiligen Korbes nicht für die attischen, sondern für die alexandrinischen Eleusinien geschrieben wurde. Der Dichter erzählt uns fast mit den nüchternen Worten eines mittelalterlichen „Mysterienschreibers“

eines von den burlesken Ereignissen der Legende: Wie Erysichthon von unersättlichem Hunger befallen wurde, weil er einen der Göttin geweihten Hain niederschlagen ließ. Und doch findet der Dichter manche Gelegenheit zu zarter poetischer Stimmung: . . . „Wie die vier weißen Pferde ihren heiligen Korb ziehen," sagt er, „so wird die erhabene Göttin uns einen „weißen" Frühling und einen „weißen" Sommer bringen". Er beschreibt sodann den Hain, den Bäume dicht gedrängt umgeben, so daß kaum ein Pfeil sie zu durchdringen vermag, seine Fichten und Obstbäume, die neben hohen Pappeln stehen, und das Wasser, das, mattem Golde gleichend, aus den Röhren fließt. Eine von diesen berühmten Pappeln erhielt den ersten Todesstreich; ihre Gespielen, die andern Bäume, werfen den dumpfen Klang zurück, und Demeter fühlt, daß ihrem heiligen Hain ein Leid geschieht. Dann folgt eine von jenen Verwandlungen, die Plato nicht gestatten will. Vergebens bemüht sich die Göttin den Jüngling seinem sicheren Verderben zu entreißen; sie erscheint in Gestalt einer Priesterin, doch mit der göttlichen Haube und mit der Mohnblume in ihrer Hand; ein Hauch wirklichen Erschauerns, jenes jetzt noch lebendigen Gefühls vom Weben der Geister im dunklen Wald, weht uns aus jenen Versen entgegen, die ihre plötzliche Erscheinung schildern und die eilige Flucht der Arbeiter, die ihre Äxte in den zerspaltenen Bäumen zurücklassen.

Dem Hymnus von Kallimachos an Alter gleich, doch inhaltlich nicht ähnlich, ist die Idylle von Theokrit:

„die Reise der Hirten“. Wenn es auch möglich ist eine Epoche mythologischer Entwicklung zu bestimmen, in welcher Literatur und künstlerische Einflüsse die ursprüngliche, volkstümliche Legende umgestalten, so scheint es uns doch, als ob in kindlichen Gemütern und in unwandelbar kindlich gearteten Völkern ihr ursprünglicher Zustand stets weiter lebt, und ihr alter, instinktiver Gehalt sich noch betätigt. Als ein Bericht von volkstümlichen, religiösen Gebräuchen war die Legende der Masse noch geläufig, und ihrer launenhaften Behandlung preisgegeben. Die Hirten Theokrits, die sich auf der Reise befinden, um einem der einfacheren Feste der Demeter zur Herbstzeit beizuwohnen, illustrieren dies kindliche Volk; längst war das Zeitalter der Poesie gekommen; doch sie sind noch von jenem alten, einfachen Schlage, der mitten in einer recht selbstbewußten Welt sein Dasein behauptete. In einem Idyll, erfüllt vom Lob für Demeters erfreuende Gaben, werden sie uns vom Dichter geschildert; und wie sie dahin wandern durch den schimmernden Sommertag, steht das lächelnde Bild der Göttin immer vor ihren Augen; jetzt haben sie das Ziel der Reise erreicht: —

„Nun wandte ich mich, begleitet von Eukrit und von dem schönen Amyntichos, zum Hause des Phrasidamos, wo wir voll Freude die liebliche Tamariske und die frischen Sprößlinge der Weinreben, die den Boden bedeckten, als Ruhestätte benutzten. Pappeln und Ulmen rauschten uns zu Häupten, und in unsrer Nähe erklang melodisch das Plätschern des heiligen Quells aus der

Grotte der Nymphen; im flimmernden Gezweig schwätzten Heuschrecken ohne Unterlaß, und von fern her scholl aus dem dornigen Geäst der Brombeere der kleinen Eule Schrei; Lerchen zwitscherten und Zaunkönige, und klagend gurrten die Tauben; rund um den Brunnen schwirrten die Bienen mit leisem Gesumm. Alles war durchdrungen vom Wohlgeruch des späten Sommers und des scheidenden Jahres; Birnen fielen von den Bäumen nieder, Äpfel ohne Zahl rollten neben uns hin, und die jungen Pflaumenbäume bogen sich zur Erde unter ihrer Früchte Last. Wir lösten das Wachs — es war vier Jahre alt — von der Weinkrüge Haupt. O ihr kastalischen Nymphen! die ihr an des Parnasses steilem Abhang wohnt, sagt mir, ich flehe euch an, war es ein Trunk wie dieser, den der alte Cheiron einst dem Herakles in der felsigen Höhle zu Pholos vorsetzte? Ward durch solchen Nektar Polyphem, der mächtige Hirt, der die Felsen auf des Odysseus Schiff warf, an den Ufern des Anapos zum Tanz unter seinen Herden verführt? Kommt! Gießt einen Becher Weins auf dem Altar der Demeter aus, die da herrscht über die Scheunentennen! Möge es mir noch einmal vergönnt sein, mit meinem Siebfächer die Fülle des Getreides zu bearbeiten! Möchte sie mir erscheinen, lächelnd, Mohnblumen und Korn in ihren beiden Händen haltend!“

Einige Modifikationen der Demeter-Legende, die wir in späteren Zeiten antreffen, sind nicht, wie man annahm, der unmittelbare Ausdruck griechischen Gefühls-

lebens, sondern durch den Einfluß der sogenannten orphischen Literatur bedingt, welche in der auf Hesiod folgenden Generation von Thessalien und Phrygien her in die griechische Religion eine Flut mystischer Ideen hineintrug, und dadurch ohne Zweifel bisweilen die Klarheit und Natürlichkeit ihres ursprünglichen Gehalts verwischte, ihr aber auch nicht selten einen neuen und eigenartigen Reiz verlieh. Unter dem Einfluß dieser orphischen Poesie wurde Demeter mit Rhea Kybele verbunden oder identifiziert. Die romantische Gestalt von Dionysos „Zagreus", von Dionysos dem „Jäger", — jenes leicht schwermütige Gegenstück des dem Volksempfinden näherstehenden, lebensfrohen Gottes —, wurde als Sohn oder Bruder der Persephone ihrem Kreise zugesellt: — jener mystische Weinstock, der jedes Jahr, wenn Persephone in die Erde hinabsteigt oder aus ihr hervorkommt, durch die Titanen in Stücke zerrissen wird, lange im Hades weilt, beim Einzug des Frühlings aber jedesmal in erneuter Jugendfrische erblüht. Diese Vereinigung von Demeter mit Rhea Kybele bildet das Motiv, welches den herrlichen Chorgesang in der Helena — in der „neuen" Helena von Euripides inspiriert. Euripides, der recht gern ein leichtes Raffinement und moderne Ideen verwendet, benutzt in diesem Drama eine seltsame Version der älteren Legende, in der erzählt wird, daß Helena überhaupt nicht nach Troja gegangen sei, sondern nur ihre aus dem holden Körper sich lösende Seele dorthin entsandt habe, während der Körper selbst die ganze Zeit in Ägypten

am Hofe des Königs Proteus weilte; dort fand Menelaos schließlich seine Gemahlin, und somit richtete sich der ganze trojanische Krieg im Grunde genommen nur gegen ein Phantom. Der Chor hat hier noch weniger wie sonst mit der Handlung des Stückes zu tun, er ist nur durch eine Art von Parallele mit ihm verkettet, die zwischen Menelaos, der Helena — und zwischen Demeter, die Persephone sucht, besteht. Euripides aber erhebt den Gehalt des homerischen Hymnus in die Sphäre hoher, hinreißender Poesie, und verbindet ihn mit dem reizvolleren Bild der Idaeischen Mutter. Die orphische Mystik oder Ekstase wird in die Legende, die nun von aufgeregter Stimmung erfüllt ist, verwebt: das Rauschen der Flüsse, die Klänge der bacchischen Zimbel, die über die Berge schallen, wenn Demeter durch die waldigen Täler wandert, um ihre verlorene Tochter zu suchen — alles das klingt unmittelbar aus lebendigen griechischen Worten. Demeter ist nicht länger die bescheidene Göttin der friedlich gepflegten Felder, sondern die Göttermutter, die auf den Höhen des Gebirges Ida thront, die den Tautropfen, wie den Flüssen des weißes Frühlings gebietet, deren Herden sich nicht vom Getreide, sondern vom Rankengewirr des Weinstockes nähren; beides versagt sie, wenn sie zürnt; ihren Wagen ziehen wilde Tiere, die in ihrer stolzen Kraft zugleich Frucht und Sinnbild der Erde sind. Nicht Hekate sondern Pallas, und auch Artemis in vollem Waffenschmuck, die schnellfüßige, die Beschützerin der Keuschheit, begleiten sie auf ihrer Suche nach Perse-

phone, die schon nachdrücklich als — κόρη ἄρρητος — die Jungfrau, „die keiner zu nennen wagt“, hingestellt wird. Will sie sich von ihrer langen Wanderung erholen, so flüchtet sie sich in das Felsengewirr des schneebedeckten Ida. Wenn Zeus ihre Qual zu enden wünscht, sendet er die Musen und die „festlichen“ Grazien, um vor ihr zu tanzen und zu singen. Dann ergreift Kypris, die die Göttin der Schönheit und deshalb die eigentliche Ursache ihres Kummers ist, das metallene Tamburin mit seinem chthonischen oder dumpftönenden Klang; und sie, nicht die alte Jambe, gewinnt durch diese wilde Musik, die dergestalt zum erstenmal erklingt, Demeter schließlich ein Lächeln ab. „Groß,“ so schließt der Chor, „groß ist die Macht der Priestergewänder aus gefleckten Rehfellen, der grünen Efeublätter, welche die heiligen Stäbe umwinden, des geschwungenen Tamburins, das durch die Lüfte wirbelt, des Haares, das in langen Wellen ungeknüpft zu Bromios' Ehren flutet, — groß ist die Macht der Nachtfeste der Gottheit, wenn der volle Mond auf sie herniederscheint.“

Die Dichtung von Claudian über den „Raub der Proserpina“, das ausführlichste bekannte, jedoch unvollendete Werk, welches mit der Legende von Demeter verknüpft ist, bildet den Abschluß für die Welt der klassischen Poesie. Claudian hat im vierten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung geschrieben, wird seinem Thema in all seinen verschiedenartigen Entwicklungsstufen gerecht, und benutzt mit Vorliebe die vielen ma-

lerischen Darstellungen, die mit dem berühmten Bilde von Polygnotos beginnend, das Entzücken der alten Welt bildeten. Seine Dichtung hat auch ganz abgesehen von dem ihr innewohnenden Liebreiz insofern Wert, als sie einige Reflexe von jenen verlorenen Werken wiedergibt; ganz besonders aber zeichnet sie sich durch üppige Formenpracht aus, durch die ihr Inhalt auf das lebhafteste vor das Auge des Lesers gezaubert wird. Das Herz dieses letzten gläubigen Jüngers des alten Göttergeschlechts ist erfüllt von all den herrlichen Gestalten, welchen die Mythologie Leben schenkte, und die jetzt der Vergessenheit anheimzufallen drohten. Die letzte Glut der lateinischen Poesie lodert, nachdem ihr strahlender Glanz längst erloschen war, gerade vor Anbruch der langen Nacht noch einmal in seinen Versen empor. Wie die Gestalten einer Prozession schreiten die Götter vor unsern Augen vorbei. Die Erziehung der Kinder — Sonne und Mond — durch Tethys; Proserpina und ihre Gespielen, Blumen pflückend in früher Morgendämmerung, wenn die Veilchen von dem Tau trinken, der noch weiß auf dem Grase liegt; das Bild der Pallas, wenn sie die friedlichen Blumen um den Stahlkranz ihres Helmes windet; das Königreich Proserpinas, durch das bei ihrem Erscheinen ein Hauch von Milde und stiller Freude weht; die betagten Frauen in Elysium, die, den gelben Brautschleier in den Händen tragend, sich zu der bräutlich Geschmückten drängen; die Manen, die mit geisterhaften Blumen behangen, am Hochzeitsfeste teilnehmen; die ahnungsvollen Träume

der Mutter; die Einsamkeit des Hauses, das eines Vogels leerem Neste oder einer leeren Hürde gleicht, als sie bei ihrer Rückkehr Proserpina nicht mehr vorfindet, und nur eine Spinne erblickt, die über die unvollendete Stickerei ihre Fäden zieht; das seltsam geblümte Gewand; die Blumen im Grase, die die Farbenfrische und die poetische Glut der blühenden Jünglinge, deren Seelen in ihnen leben, ausatmen; der klare kleine Quell, der einst die Jungfrau Kyane war: — alles das glich in der Folge seiner Bilder den Zeichnungen eines entfalteten Teppichs, Proserpinas eigner Stickerei. Die Beschreibung dieser Stickerei gehört zu den Glanzpunkten der Erzählung; in ihrer sinnreichen Vermischung von philosophischen und mythologischen Gedanken nimmt sie etwas von der Phantasie der italienischen Renaissance vorweg.

„Proserpinas melodischer Gesang hallte schmeichelnd durch das Haus, während sie mit vergebens aufgewandtem Fleiß an einem Geschenk für ihre heimkehrende Mutter arbeitete. Sie schuf mit ihrer Nadel die Wohnstätten der Götter und die Reihen der Elemente; sie zeigte, durch welches Mittel die Natur — die Quelle alles Seins — den Wettkampf alter Zeiten beilegte, und jedem Geschöpf den gebührenden Platz anwies; die leichteren Elemente sind in der Höhe geboren, die schweren sinken in die Tiefe; die Luft wird hell und heiß; eine glühende Kugel rollt am Firmament entlang; es wogt die See; die Erde hängt schwebend an ihrem Platze; sie strahlt in bunten Farben; Proserpina

gab den Sternen ein goldenes Licht, goß purpurne Schatten über das Gewässer aus, schmückte das Ufer mit Blumenknospen, und unter ihren geschickten Händen schuf der Fäden heller Glanz ein vergängliches Abbild der Meereswogen; du glaubst den Seewind, der die Felsen peitscht, zu hören, und den dumpfen Klang, der über den dürstenden Sand dahergekrochen kommt. Sie webte auch die fünf Zonen ein, und bezeichnete durch roten Untergrund die mittelste, glühend heiße Zone; an ihren Grenzen herrscht Dürre und Tod; die Fäden scheinen Durst zu leiden im ewigen Sonnenschein; zu beiden Seiten lagen die zwei Zonen, die menschlichem Leben frommen, wo ein günstiges Gleichmaß herrscht; und an die beiden Enden webte sie die Zwillingszone der erstarrenden Kälte; dort tönte sie ihr Werk dunkelbraun und trübe, wie die Farben ewigen Frostes. Sie gab auch die heiligen Plätze wieder, die dem Bruder ihres Vaters — Dis — geweiht, und die Manen, die mit ihrem eignen Geschick verknüpft waren. Auch fehlte es nicht an einem Anzeichen, daß ihrer Zukunft Gefahr drohe; denn während ihrer Arbeit wurde plötzlich, wie durch eine Ahnung kommenden Unheils, ihr Antlitz tränenfeucht. In den äußersten Rand des Gewebes stickte sie schließlich die Wellenlinien des Grenzstromes Okeanos mit seinen gleißenden Untiefen. Da knarrt die Tür in den Angeln, und sie erblickt die nahenden Gottheiten; die unvollendete Arbeit entgleitet ihren Händen und eine verschämte Röte steigt in ihrem lichten schneeweißen Antlitz empor.“

Ich habe die köstlichste Behandlung dieses Gegenstandes in der klassischen Literatur bis zum Schlusse aufgehoben; es handelt sich um eine Erzählung, die uns Ovid in den „Fasti“, in einer Art von römischem Kalender gibt, und zwar für den siebenten April, den Tag der Spiele der Ceres. Er erzählt noch einmal die alte Legende, die, wie er sagt, dem Leser wohl zum größten Teil bekannt ist; doch merkt man von Anfang an, daß der Dichter etwas Eigenes hinzuzugeben hat. Wie einer von den alten Meistern, die alles das, was ihre Darstellungen von Szenen der biblischen Geschichte an Individualität und Beiwerk besaßen, aus ihrer eignen Phantasie oder Erfahrung schöpften, überträgt er die Legende in eine Form, die vom homerischen Hymnus ganz verschieden ist. Der Dichter des homerischen Hymnus hatte aus Keleus einen König gemacht und Eleusis mit seinem herrlichen Palast zum Schauplatz erwählt, wie ja auch alte venezianische Meister die Gestalten der heiligen Familie mit königlichem Schmuck umgaben. Ovid dagegen gleicht mehr den Künstlern der alten florentinischen Schule, welche die Heiligen in der weitaus ansprechenderen Umrahmung bescheidenen Lebens malen; was er von seiner eignen Seele hinzugibt, ist das Pathos, das zu ihm auch aus einfachen Dingen spricht, und ein entzückender kaum wahrnehmbarer Anflug von Humor, wie man ihn in solchen Werken selten findet. Aller Mystizismus ist verschwunden; an seiner Stelle finden wir Spuren jenes Leidenskultes, der, wie ja bisweilen angenommen wurde, dem religiösen

Empfinden klassischer Zeiten unbekannt gewesen sein soll. Ovids „Anthologie“ erreicht in der prachtvoll durchgeführten Elegie von der „Blumen sammelnden Persephone“ den Gipfel zarten Liebreizes; ich will die folgende Episode wegen ihrer erhabenen Sprache hier wiedergeben.

„Nach langem Wandern kam Ceres nach Attika. Dort rastete sie zum erstenmal in tiefster Kümmernis auf einem nackten Stein, den das Volk in Attika noch „den Stein der Trauer“ nennt. Viele Tage blieb sie dort regungslos unter dem offenen Himmel, unbekümmert um den Regen und das kühle Mondlicht. Orte haben ihre Schicksale; wo jetzt Eleusis, die erlauchte Stadt sich erhebt, lag damals das Feld eines alten Mannes, Keleus mit Namen. Dieser trug eine Last Eicheln und wilde Beeren, die er von den Brombeersträuchern geschüttelt hatte, und trocknes Holz, zum Verbrennen auf dem Herde, nach Haus; sein Töchterchen trieb zwei Ziegen von den Hügeln heim; in der Hütte aber lag ein kleiner Knabe krank in seiner Wiege. „Mutter,“ sagte das kleine Mädchen, und die Göttin erschauerte bei dem Worte „Mutter“ — „was treibst du ganz allein auf dieser einsamen Stätte?“ Auch der alte Mann blieb trotz seiner schweren Bürde stehen, bat sie in seiner Hütte Obdach zu suchen, wenn sie auch nur eng sei. Anfangs sträubte sich die Göttin zu kommen; sie glich einer alten Frau, und ein Käppchen, wie es alte Frauen tragen, hielt ihr Haar zusammen. Als aber der Mann mit seinem Bitten nicht nachließ, sprach sie: „Der

Himmel segne euch! Möget ihr euch immer eurer Kinder erfreuen! Mir hat man die Tochter geraubt. Ach! wieviel glücklicher ist euer Los als meines!“ Und obwohl die Unsterblichen nicht weinen können, fiel doch ein blinkender Tropfen wie eine Träne auf ihre Brust. Da weinten auch das kleine Mädchen und der Vater voll warmen Mitgefühls. Und darauf sprach der edle Mann: „Erhebe dich; verschmähe nicht den Schutz meiner kleinen Hütte; möge die Tochter, die du suchst, dir wiedergegeben werden!“ „Führe mich,“ erwiderte die Göttin, „du hast das Geheimnis, das mir alle Ruhe raubt, erkannt.“ Und sie erhob sich vom Stein und folgte dem alten Mann; und wie sie dahinschritten, erzählte er ihr von dem kranken Kind daheim, — wie es vor Schmerzen sich hin und her wälze und keinen Schlaf finde. Sie aber pflückte, bevor sie das Häuschen betraten, von der ungepflegten Erde die besänftigende und schlafbringende Mohnblume; und als sie dieselbe pflückte, vergaß sie, so erzählt man, ihr Gelübde, kostete den Samen und brach unversehens ihr langes Fasten. Als sie die Schwelle überschritten, waren alle tiefbewegt, denn für des Kindes Leben gab es keine Hoffnung mehr. Sie begrüßte die Mutter, die Metaneira hieß, und küßte mit ihren eignen Lippen demutsvoll des Kindes Mund; sofort wich die Blässe aus seinem Antlitz und die Eltern sahen, wie die Kräfte plötzlich in seinen Körper zurückkehrten; so gewaltig ist die Kraft, die göttlichem Munde entströmt. Und Freude herrschte in der ganzen Familie — bei Vater und Mutter und bei

der kleinen Schwester; denn sie machten den Bestand der Familie aus.*“

Drei gehaltvolle ethische Begriffe, drei ehrfurchtgebietende heilige Gestalten haben sich nunmehr aus der griechischen Phantasie herauskristallisiert; sie entstanden aus all den Traditionen, die wir bislang verfolgt haben, aus den Hymnen der Dichter und aus dem instinktiven, an keine Riten gebundenen Mystizismus harmloser Gemüter. Demeter ist zur göttlichen trauernden Mutter geworden. Kore, die Göttin des Sommers hat sich in Persephone, die Göttin des Todes, verwandelt, die zwar noch in Formen und Düften von Blumen und Früchten lebt, die aber auch dadurch, daß sie vom Tode erstand, den grübelnden Sinnen der Menschen eine ihrer mannigfachen Eigenschaften offenbarte. Schließlich wird Demeters Gestalt auf den Thron gesetzt: geläutert durch ihren Kummer, etwas gealtert, und in ihrer Freude über die Rückkehr von Kore die Erde segnend. Die Legende ist nunmehr in ihre dritte Lebensepoche eingetreten, wo sie Besitztum jener tiefen Geister wird, die beim Verfall der griechischen Religion, in völliger Geistesfreiheit, alles was der Kultur dieser Zeit dienlich zn sein schien, aus ihr herausholten, auswählten und abänderten. Auf diese Weise werden die Mythen der griechischen Religion gleichsam Ideale — sichtbare Verkörperungen der Fähigkeiten und Anschauungen vornehm gearteter Seelen; und gerade mit dieser letzten

* Hierauf mag eine andere Stelle in Ovids Metamorphosen Bezug haben und zwar Vers 391—408.

Phase mythologischer Entwicklung verbindet sich die Blütezeit der griechischen Skulptur. Sie gibt diesen einzelnen Idealen klaren ästhetischen Ausdruck. Und während sich die Poesie hauptsächlich mit den „Ereignissen“ der Legende beschäftigt, zieht die Skulptur die „Persönlichkeiten“ der Legende — in erster Linie Demeter und Kore — in ihr Bereich.

Doch der Mythus von Demeter hat, wie die griechische Religion im allgemeinen, auch seine unliebenswürdige, groteske, unhellenische, durch die Kunst nicht verklärte Seite, wie deutlich genug aus der Beschreibung hervorgeht, die uns Pausanias von seinem Besuche bei der schwarzen Demeter zu Phigalia gibt. Zu seiner Zeit war das Götterbild selbst verschwunden; aber der Bericht von Pausanias genügt, um es uns in seinen allgemeinen charakteristischen Eigenschaften zu vergegenwärtigen, die ebenso monströs waren wie die Legende, mit der es im besondern verbunden war: schwarze Draperien, ein Pferdekopf auf dem weiblichen Körper, um den sich geschnitzte Schlangen wanden. . . Wenn wir mit dem Gedanken an dieses düstere Bild unserer Erdmutter eine von jenen Münzen betrachten, auf welchen die Gestalt von Kore oder Demeter* abgebildet ist, werden wir das Wirken der griechischen Skulptur besser begreifen. Denn diese Kunst vermochte

* Auf diesen kleinen Gegenständen kann man Mutter und Tochter kaum voneinander unterscheiden; die Tochter ist nur durch eine größere Anmut ihrer Gesichtszüge und durch die stärker betonte Jugend gekennzeichnet.

es, die religiösen Vorstellungen der Griechen zu durchgeistigen und zu läutern. Wenn wir zum Beispiel das Profil einer messenischen Münze, die zweifellos Demeter darstellt, die frischen, unverwelkten, keusch geöffneten Lippen, die mit wunderbarer Feinheit gearbeiteten Ohrringe, und die zart angedeuteten Kornähren prüfend anschauen — so gibt uns selbst dieser winzige Gegenstand durch seinen künstlerischen Gehalt einen Begriff von der breiten Basis der griechischen Kunst. Und wir vermögen zu erkennen, welch weiten Weg die griechische Phantasie zurücklegen mußte, um von der schwarzen Demeter, die ihr nicht unmöglich erschien, zu jenen Göttern griechischen Kultes zu gelangen, mit denen ihre Gedankenwelt sich gern und in würdiger Form beschäftigte. Sicherlich war der Blick des alten Künstlers, der die Münze prägte, (wenn wir sein Werk als vollgültiges Zeugnis annehmen), nicht durch unlautere oder düstere Schattengebilde getrübt. Hier strahlt im Gegenteil aus Demeters Zügen die volle Reinheit, das Ebenmaß, die geklärte und vornehme Intelligenz des menschlichen Antlitzes wieder. Alles Mysteriöse fehlt, kann auch wohl kaum auf einem solch kleinen Gegenstande wiedergegeben werden, der obendrein keinem heiligen Zwecke diente, sondern von Hand zu Hand wanderte. Doch der Zeichner dieses ruhigen Demeter-Hauptes, der sich streng an die harmonischen Linien des menschlichen Antlitzes hält, wandelt auf einem jener Pfade, die zur Herrschaft über die Geheimnisse der erhabensten Phantasie und aller Mystik

führen, — wenn auch aus der vollendeten Schönheit und aus dem Frohsinn seines Werkes hervorzugehen scheint, daß er die furchtbaren Ereignisse der Legende nicht gekannt hat.

Es ist wahrscheinlich, daß die frühere archaische Darstellung von Demeter im Heiligtum zu Eleusis später als in andern gleich berühmten Tempeln Griechenlands durch ein reiferes Bild in neuer Auffassung ersetzt wurde. Hände und Antlitz dieser neuen Statue waren aus Elfenbein geschnitzt, wodurch eine zartere Wiedergabe des weiblichen Fleischtones ermöglicht wurde; das eng anschließende Gewand bestand aus zierlich getriebenen Goldplatten. Praxiteles scheint der erste gewesen zu sein, der diese scheuen Göttinnen der Erde in eine Sphäre freierer künstlerischer Gestaltung erhob, wo sie allerdings immer noch im Banne jener hieratischen, konventionellen Auffassung standen, von der sich die wahren Olympier längst befreit hatten. Die Schule des Praxiteles zeichnet sich vor der des Phidias durch holde Anmut aus, und mildert die ernste sittliche Spannkraft derselben zugunsten einer leicht asiatischen Beweglichkeit und Zartheit. Wie Pausanias berichtet, schuf Praxiteles die beiden Götterbilder der Demeter für den Tempel zu Athen. Plinius erwähnt zwei Gruppen in Erz von demselben Künstler, von denen die eine die Entführung der Persephone, die zweite Persephones spätere jährliche Wanderung zum Hades, wohin sie durch die nunmehr versöhnte Mutter geleitet wurde, veranschaulichte. Alles miteinander ist verloren ge-

gangen; nur einen mehr oder minder schwachen Abglanz von diesen hervorragendsten Kunstwerken vermag man noch auf den zahlreichen bemalten Vasen zu entdecken, auf denen die Entführung von Persephone dargestellt wurde — eine hilflose abgepflückte Blume in den Händen des Aidoneus. In dieser beinahe traditionellen Form wurde das Motiv häufig verwendet, im flachen Relief und auf Grabsteinen, von denen noch einige erhalten sind; auch für die Gräber früh verstorbener Frauen gelangte es mit Vorliebe zur Darstellung, wobei man die wirklichen Gesichtszüge der Verstorbenen bisweilen auf das Antlitz der Persephone übertrug.

Somit hat es den Anschein, als ob kein Kunstwerk auf uns überkommen ist, dessen Gehalt dem Interesse an dieser Legende an sich, und ihrer Bedeutung in der griechischen Religion entsprach. Doch im Jahre 1857 hat die Entdeckung der Marmorbilder in dem geheiligten Bezirk der Demeter zu Knidos uns mit einer Illustration zur künstlerischen Phase der Legende beschenkt, die für diese Epoche kaum weniger bedeutend ist, wie der homerische Hymnus für ihre poetische Gestaltung. Unter Zuhilfenahme der Beschreibungen und Pläne, die Newtons Buch* beigefügt sind, können wir uns, soweit es überhaupt in solchen Fällen möglich ist, eine klare Auffassung von diesen Marmorbildsäulen bilden; es handelt sich um drei Statuen im vollendetsten Stile griechischer Skulptur, die sich jetzt im britischen Museum befinden.

* A history of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae.

Sie standen auf einem Felsenriff, das Antlitz dem Meere zugewendet, zu Füßen einer steil abfallenden glatten Klippe von emporgeschleuderten Kalkmassen; der Ort selbst schien darauf hinzuweisen, daß einst ein vulkanischer Ausbruch hier stattgefunden, die Erde hier sich geöffnet habe. Diese Eigentümlichkeit gab zu dem Glauben Anlaß, daß hier eine wirkliche Verbindung mit dem Erdinneren bestehe, während die Ortslegende behauptete, hier sei der Platz der Entführung von Persephone; und dieser Glaube diente wahrscheinlich, wie auch an andern Orten, wo die Landschaft ein eigenartiges, der Erzählung verwandtes Gepräge bekundet, dazu, hier einen Tempel und ein Standbild für Demeter zu errichten, in deren Gesellschaft sich Kore und „die Demeter begleitenden Götter" — οἱ θεοὶ παρὰ Δαμάτρι — Aidoneus, und der rätselvolle, chthonische Dionysos befanden. Das Gebäude glich wohl nur einer einfachen kleinen Kapelle, die von einer einzelnen Familie zum Privatgebrauch — auch der Grund und Boden war Privatbesitz — für ihre eignen religiösen Zwecke gestiftet war; wahrscheinlich durften allerdings auch andre Personen, wie zum Beispiel die Diener oder Hörigen der Gründer das Heiligtum besuchen. Die Architektur trug wohl keinen ausgeprägten Charakter; dagegen waren die Skulpturen von hervorragender Bedeutung; sie gehören, wenn sie gleichzeitig mit der Errichtung des Gebäudes geschaffen wurden, der Blütezeit griechischer Kunst, zu der sie auch innerliche Bezüge haben, der Zeit um 350 v. Chr. Geburt an; in diesem Jahr wurde wahr-

scheinlich der kleine Tempel eingeweiht. Die Künstler, die diese Werke schufen, waren daher entweder die Zeitgenossen von Praxiteles, dessen Venus Jahrhunderte lang den Stolz von Knidos ausmachte, oder lebten in der unmittelbar folgenden Zeit. Der Tempel selbst wurde wahrscheinlich durch einen erneuten vulkanischen Ausbruch zerstört. Doch blieben die Statuen erhalten, und unbeirrt durch das Naturereignis fuhren die Hüter und Anbetenden mit ihren heiligen Verrichtungen an derselben, jetzt doppelt geweihten Stätte bis ins zweite oder dritte Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung fort, ohne den Tempel wieder herzustellen. Nach dieser Zeit besuchten ihn wohl nur zufällig des Landes Kommende, da die Familie der Stifter vielleicht längst ausgestorben war, oder das Heiligtum verlassen hatte. Aus schwachen Andeutungen (die dem kundigen Auge gar viel bedeuten) wurde von Newton dieser spätere Zustand des Tempels klar erkannt; die vorhandenen Überreste aber, die man an Ort und Stelle fand, gestatten uns einen Einblick in das Innere der Kapelle. Wir sehen eine Grabstätte alten Glaubens vor uns, in der noch nicht alles der Vergänglichkeit anheimgefallen ist. Sie gibt uns Kunde von dem Aberglauben, den der Ort zeitigte, und von seltsamen Zauberriten, doch auch von der erhabenen Würde jener Götterbilder, die der Glanzzeit griechischer Kunst angehören; die beiden Extreme der griechischen Religion stehen einander hier gegenüber. Alles trägt den Stempel einer Persönlichkeit; der Platz selbst scheint wie geschaffen,

um die Phantasiegebilde eines Menschenherzens oder auch einer einzelnen Familie zu umschließen. Es ist stets recht schwierig, uns das alltägliche religiöse Leben der Griechen zu vergegenwärtigen; doch gerade die unbedeutenden Einzelheiten dieses kleinen Tempels erleichtern unser Vorhaben; und da wir in der Tat außerordentlich wenig von den größeren Demeter-Mysterien wissen, gewährt dieser flüchtige Blick in ein wirkliches Heiligtum, welches ihr geweiht war, und in welchem wir noch den Hauch ihres Kultes zu verspüren glauben, hohes Interesse. Die kleinen Votivgestalten der Göttinnen aus gebranntem Ton lagen noch in der schmalen Schatzkammer, die zu diesem Zwecke verwendet wurde, oder standen verstreut zu den Füßen der Götterbilder, im Verein mit Lampen in großer Zahl; denn eine brennende Lampe war eine beliebte Spende: zum Andenken an die Fackeln, mit denen Demeter nach Persephone suchte, und im Gedenken an die diesen Göttinnen anhaftende ewige Finsternis; die Fackeln in Demeters Händen bezeichneten wirklich ursprünglich die künstliche Wärme und Leuchtkraft von Lampe und Feuer in Winternächten. Die *dirae* oder Zauberformeln — κατάδεσμοι —, durch die bestimmte Personen den Göttern der Unterwelt ausgeliefert oder geweiht wurden, (sie waren auf dünne Bleirollen geschrieben und bisweilen mit Löchern zum Aufhängen an diesen weihevollen Statuen versehen,) lagen noch gerade wie damals in dem heiligen Bezirk umher; sie sind nicht nur für die düstere Seite der griechischen Religion

im allgemeinen, sondern auch für den Charakter von Demeter und Persephone als strafende Göttinnen im besondern äußerst charakteristisch, und gemahnen uns als Überreste einer alten Magie, die zu anderen Zeiten und zu anderen Orten so seltsam nachgeahmt wurde, an die Beharrlichkeit gewisser Irrwege des menschlichen Geistes. Eine Frau trifft mit ihrer Zauberformel die Persönlichkeit, die ihr und ihren Kindern den Mann entführte; eine andere verflucht einen Menschen, der sie des Gattenmordes durch Gift beschuldigte, der ihr das entliehene Gewand nicht zurückgab, ein Armband stahl, oder Pokale; und einige Anzeichen sprechen dafür, daß hier mit Vorliebe Arme und geistig Beschränkte zu beten pflegten. In diesem lebensvollen Bilde, das zu den Füßen griechischer Marmorbilder aufersteht, finden wir noch Spuren einer Epoche religiösen Empfindens, in denen wohl nur ein Spötter mehr von dem wahren und einheitlichen und ewigen Gehalt griechischen Glaubens zu erkennen vorgibt, als in den höheren ästhetischen Ideen dieser Blütezeit. Auf die Unterdrückung der letzten Spuren aus jener Epoche arbeitete ja die Skulptur, in ihrem Bestreben, die Gedanken der Menschen über die unsichtbare Welt zu vermenschlichen und zu läutern, ohne Unterlaß hin. Und die erhabene Seite der griechischen Religion, die durch die Kunst wirklich derartig vermenschlicht und geläutert war, und durch die ein tiefer Strom von Schönheit floß, finden wir hier ebenfalls.

Drei ideale Gestalten entwickeln sich, wie wir gesehen haben, allmählich beim Werdegang der Demeter-Legende, und warten nur darauf unter den Händen des Bildhauers zu vollem Leben zu erwachen; und nun wollen wir, mit diesen Gestalten vor Augen, im Geiste vor jene drei Götterbilder hintreten, die einst wahrscheinlich in drei Nischen oder abgetrennten Räumen auf der Oberfläche jener vereinzelten Klippe zu Knidos thronten, und von denen das eine die beiden andern an Größe übertraf. Eine der drei Gestalten stellt aller Wahrscheinlichkeit nach Persephone als die Göttin der Toten dar; die zweite gibt die thronende Demeter wieder; die dritte ist vielleicht die Porträtstatue einer Priesterin der Demeter, mag aber auch mit gleichem Rechte Demeter selbst veranschaulichen, — Demeter *Achaea,* Ceres *Deserta,* die *Mater dolorosa* der Griechen, einen Typus, den bislang kein anderes Werk antiker Kunst aufweist. Sicherlich erscheint die Annahme gezwungen, daß dieses Werk in keiner Weise, weder mit der Legende des Ortes wo es sich befand, noch mit der Hauptpersönlichkeit, von der es so beredt Kunde gibt, in Beziehung steht; auf alle Fälle jedoch zeigt es uns, wie die gereiftere griechische Kunst dieses Motiv bearbeitet haben würde. Wenn Demeter überhaupt gemeint ist, so ist es die suchende Demeter — Δηώ —, wie sie bei den Mysterien genannt wurde, die sich von ihren rastlosen Wanderungen über die Welt auf der Suche nach ihrem verlorenen Kind ausruht, und die schließlich zum abstrakten Typus des Wanderers wird.

Der homerische Hymnus hat, wie wir sahen, seinem Gehalt an Motiven für die Skulptur, den großzügigen Bewegungen Demeters, — die immer die erhabene Göttin war, auch als sie den Töchtern des Keleus folgte, als sie zur Seite des Brunnens saß, oder als sie in den Hallen des Palastes aus- und einging, — in monumentalen Worten Ausdruck verliehen. Und das lebendige Gefühl dieser monumentalen homerischen Kraft durchflutet diese Statue, in der sich eine gewisse Feierlichkeit in Haltung und Benehmen mit tiefstem Erbarmen, mit der unerreichten Erhabenheit des Ausdrucks vereint. Etwas von dem Mitgefühl der Mater dolorosa Michelangelos umschwebt ihre zertrümmerte Gestalt, ihr schmerzdurchzucktes Antlitz, das im milden Lichte ihrer Augen leuchtet, die, im Gegensatz zu der üblichen Darstellungsart in antiker Skulptur, nach oben blicken. Es ist die alte Frau, die den Seeräubern entfloh, die sich mit Mühe davor rettete als Sklavin verkauft zu werden, die zu der Jugend um Mitleid fleht. All die Leiden ihrer langen Wanderschaft hat der Marmorstein in sich aufgesogen; und somit erfüllt die Statue auch die Forderungen, die der Leser des homerischen Hymnus, bezwungen durch die souveräne Macht, mit der dieses Gedicht über jede Regung menschlichen Mitgefühls gebietet, an den Bildhauer stellt. Die hohe Gestalt, die das gewöhnliche Maß an Größe überragt, ist verschleiert und bis zu den Füßen in eine lange Tunika gekleidet, deren zahllose Falten in schweren parallelen Linien herabwallen, im Gegensatz zu den

Linien des *peplos* oder des Mantels, die sich mit ihnen über der Brust schräg kreuzen, wodurch der obere Teil des Körpers etwas eng eingehüllt wird. Sie ist der vollkommene Typus der wandernden Frau, die, wie Homer sie schildert, erhaben dahinschreitet; und doch ist sie so menschlich in ihrer Qual, daß es uns scheint, als lebe ihr Schattenbild, welches aus weiter, weiter Ferne kam, in der einfachen Gestalt der plump gekleideten französischen Bauernfrau, die auf einem von Corots Bildern im trüben Dämmerlicht dahineilt, während der Tag dort hinter dem kleinen Hügel verlischt. Wir haben das Erwachen einer rein menschlichen Anteilnahme in der Legende beobachtet; und wir können fühlen, daß, wenn diese Figur wirklich Demeter darstellt, ihr Bild sich völlig vermenschlicht hat; nichts weist auf die ursprüngliche kosmische Bedeutung der Mythe hin; keine Farbe, kein Duft der mystischen Erde haftet ihr an.

Die sitzende Gestalt, die sehr verstümmelt und durch atmosphärische Einflüsse verwittert ist, besitzt, wie die maßgebenden Kritiker behaupten, Züge von der Schule des Praxiteles, und stellt unzweifelhaft das Bild der thronenden Demeter dar. Dreimal wird sie im homerischen Hymnus als rastend geschildert. Zuerst bei dem Brunnen am Wegesrand, dann im Palaste von Keleus, und hernach im neuerbauten Tempel zu Eleusis; doch immer ist ihr die Trauer gesellt; sie rastet auf dem πέτρα ἀγέλαστος, den, wie Ovid uns erzählte, das Volk in Attika noch den „Stein der Trauer“ nennt. Hier je-

doch ist sie in ihrem spätern Stadium, als die Versöhnte dargestellt, thronend als die gepriesene Mutter alles Seins. Die zarte Faltung der Tunika um den Hals, das stilisierte Gekräusel des Haares, und eine Linie tiefsten Sinnens in den Augenbrauen, erinnern an Leonardo da Vincis Arbeiten, an einen Meister, der wunderbar gerade die zartesten Regungen des Mutterherzens zu treffen wußte. Zumal werden wir an das Werk eines seiner Schüler, an die *vierge aux balances* im Louvre gemahnt, das, wie man vermutete, die Weihe des Kosmos wiedergab, und auf dem die verträumten Köpfe, denen der eigenartige Reiz und das durchgeistigte Wesen eines reifenden Charakters innewohnt, den gleichen, sinnend-ernsten Ausdruck haben. Wir sehen hier ferner noch die Hera der Unterwelt, die stygische Juno, die älteste von jenen Frauen aus Elysium, die sich (nach Claudians Dichtung) zur bräutlich geschmückten Proserpina drängen. Sie ist die Göttin der Fruchtbarkeit aller irdischen Wesen: — doch immer jener Fruchtbarkeit, die vom Tode erstand;* denn da sie oftmals sah, wie die Saat auf den Boden fiel und starb, ist jener grübelnde Zug ihr eigen. Persephone ist zu ihr zurückgekehrt und das Haar flutet wie des Herbstes reiche Gaben um ihre Schultern. Doch noch immer ist sie verschleiert, denn sie weiß, daß die Saat wieder in die Erde versenkt werden muß, daß Persephone fort von ihr dorthin wieder wandern wird.

* „Pallere ligustra,
Exspirare rosas, decrescere lilia vidi.“

Die Bildsäulen der mutmaßlichen Priesterin und der thronenden Demeter sind mehr als menschengroß. Die Gestalt der Persephone ist eine fein gearbeitete, nur 17 engl. Zoll hohe Plastik aus parischem Marmor, und vielleicht die verkleinerte Nachbildung eines weitaus größeren Werkes, das man sich recht wohl vorstellen kann. Die Auffassung der Demeter ist in allen Teilen rein menschlich, man möchte beinahe sagen mütterlich, wenn auch, da sie nicht nur Göttin, sondern auch Priesterin ist, hieratische Züge durchaus nicht fehlen. Im Gegensatz hierzu ist Persephone völlig unirdisch, die treue Gefährtin, ja selbst das Doppelbild von Hekate, die Göttin der mitternächtlichen Schrecken — *Despoina* — die endgültige Herrin über alle lebenden Wesen. Ihr frommt als charakteristischer Zug das Grausen, wie Demeter die Trauer. Sie ist der Inbegriff von Schlaf und Tod und Blumen — doch nur der betäubend duftenden Blumen — ein *revenant*, das in des Aidoneus Garten von dem Granatapfel gekostet hat, und das nun für alle Zeiten das Geheimnis des verblühenden Lebens und der Rückkehr zum Grabe durch das Mysterium von den verschluckten Fruchtkörnern in sich schließt; bisweilen hält sie, auf Arbeiten späteren Datums, in ihrer Hand den Schlüssel „zu dem großen Haus der Eingekerkerten" — jenen Schlüssel, durch den auch alle Geheimnisse gelöst werden (entweder dort unten oder durch enthüllende Träume); bisweilen trägt sie, wie Demeter, eine Mohnblume, — das Symbol des Schlafes und des Todes wegen der narkotischen Säfte, des Lebens

und der Auferstehung wegen der unzähligen Fruchtkörner, und auch das Symbol der Träume, die zwischen Schlaf und Erwachen erscheinen mögen. Die Darstellung, welche Persephones Gestalt im homerischen Hymnus und noch deutlicher in dieser Statuette fand, war vielleicht das Ergebnis vieler Versuche, die alte chthonische Melancholie, die sich in ernsteren Gemütern beim Gedanken an das Grab immer noch regte, mit einem Zug von Würde und Schönheit, ja selbst von Milde zu vereinen. Sie will den Menschen lehren den Tod zu lieben oder wenigstens nicht zu fürchten. Und deshalb ist die Persephone aus der Schule des Praxiteles die „Aphrodite Persephona“, „Venus Libitina“. Ihre helldunklen Augen haben staunend die matteren Farben der Unterwelt erblickt, und all die Ruhe, die ihnen entquoll, „floß in ihr Antlitz über“. Denn im Grunde ist der Hades nur ein stiller Zwielichtort, nicht sehr verschieden von dem „Hause des Ruhmes“, in welches Dante die erhabenen Geister der klassischen Welt versetzt; Aidoneus selbst wurde zur Blütezeit griechischer Kunst als ein mehr friedlich gearteter Zeus, als der „große Hüter“ aufgefaßt, so daß, wenn einem griechischen Künstler ein Bild von Zeus mißlungen war, wenn es zu wenig Frohsinn, zu wenig von dem freudig strahlenden Himmel wiedergab, er nur den Namen zu ändern brauchte, und sein Werk mit dem schweren Lockenkopf und den buschigen Brauen ging ohne Widerspruch als Gott der Toten seinen Weg. Das Bild von Persephone aber, wie es hier vor uns steht, mit dem hohen turm-

artigen Kopfputz, von dem der Schleier herabwallt — (mit dem Getreidekorb wie er ursprünglich von den griechischen Frauen auf dem Haupte getragen wurde) — durch den die Figur ungewöhnlich verlängert wird, gewährt den Anblick eines Körpers, den Grabestücher umhüllen; doch verleihen die archaischen Hände und Füße und eine gewisse Steifheit in den Falten der Gewandung ihr eine gewisse priesterliche Weihe, die den modernen Betrachter an Verwandtes in dem keuschen Wesen gotischer Kunst gemahnt. Die Gesamtstimmung des Werkes spricht jedoch für die Schule des Praxiteles: nicht nur das anmutige Geflecht des Haares, die zarten Schattenlichter auf dem kleinen Antlitz, besonders auf Auge und Lippen, den Schatten einer Blume gleich — einer Blume, die sich in aller Stille aus ihrem Wohnsitz im Staube entfaltete, — sondern auch jene sinnende Schwermut verträumter Menschen, die auf ihrer Stirne ruht, und durch die man in den zarter getönten Werken der griechischen Skulptur die Göttinnen der Unterwelt von ihren olympischen Verwandten unterschied. Der Gegenstand in ihrer Hand stellt vielleicht irgend eine stilisierte Blume dar, ist jedoch wahrscheinlich — ein Stückchen davon fehlt — der Rest des Granatapfels. Das häufigste Attribut von Persephone ist diese mystische Frucht, die wegen der Fülle ihrer Samenkörner den Römern als Symbol der Fruchtbarkeit galt, und an den Pforten der Cerestempel verkauft wurde; die Frauen brachten sie der Göttin als Gabe, wenn sie Kindersegen wünschten;

und so wurde sie im Mittelalter zum Symbol für die Fruchtbarkeit der Erde selbst, und weiterhin auch zum Symbol für jene andre Saat, die in die düstere Unterwelt gesenkt wird — für die weite, verborgene, „dicht besäte“ Welt, die Dante besuchte; Michelino malte den Dichter im „Duomo“ zu Florenz mit dieser Frucht in seiner Hand und Botticelli legt sie in die unbefleckten Hände von Ihm, der, „wenn die Menschen in die Hölle wandern auch dort ihrer wartet“.

Ein eigenartiger Reiz geht von diesen Göttinnen der Erde aus, gleichwie von schattigen Orten, stillen Häusern, gedämpftem Licht, und besänftigenden Stimmen. Und was sagt uns diese Epoche der alten Religion heutzutage? Nun denn: die Legende von Demeter und Persephone enthüllt uns die Kraft der griechischen Religion, die eine Religion von keuschen Gedanken — von Vorstellungen war, die ohne jede historische Grundlage von ungefähr aus der Seele des Menschen geboren wurden, die in Symbolen des Menschen tiefste Gedanken über physisches und seelisches Leben wiedergaben, trotz mancher Wechselfälle lebenskräftig blieben, und die in ihrer feierlichen Kraft selbst jetzt den modernen Geist, dem sie einst bekannte und vertraute Gäste waren, zu befruchten vermögen; und da sie in uns leben, unsere Seele kräftigen und läutern können, liefern sie den Beweis, daß die Ideen, Vorstellungen und Phantasiegebilde der griechischen religiösen Poesie, und der Poesie aller Religionen berechtigt und befähigt sind, an unserem Geistesleben teil zu haben.

DER VERBORGENE HIPPOLYTOS

EINE STUDIE NACH EURIPIDES

OBWOHL die Archäologen seit Jahrhunderten mit größtem Fleiße tätig sind, werden manche Epochen des äußerst vielseitigen griechischen Geisteslebens dem modernen Forscher nur bruchstückweise oder überhaupt nicht übermittelt. Selbst zur Zeit des Pausanias, der Griechenland besuchte, bevor es aufgehört hatte, eine wirkliche Rolle in der Weltgeschichte zu spielen, war vieles von griechischer Kunst, von der Treue historischer Ereignisse, vor allen Dingen von dem glaubhaften und lebensfähigen Gehalt seiner Religion zu Grunde gegangen oder verdunkelt. Und doch waren für Pausanias bei seinem Aufenthalt in Griechenland die Bedingungen, Eindrücke zu sammeln gleich günstig, wie für Addison, der in späteren Jahren Italien durchwanderte. Er empfing ein nicht weniger lebhaftes und abgerundetes Bild von dem Leben in diesen alten griechischen Städten, als wir selbst von dem mittelalterlichen Italien: von Siena zum Beispiel, wo die alten Paläste noch jetzt bewohnt werden, wo die Staatsgebäude noch so gut zu verwerten sind, als ob die alte Republik sie soeben erst geräumt habe, und wo in den Kirchen die Tradition alter Riten noch unverändert fortbesteht. Hätte sich für uns die gleich günstige Gelegenheit wie für Pausanias geboten: auf wie viele verborgene Stätten antiken griechischen Lebens, die ihm entgingen, hätten wir mit dem exaktesten, systematischen Fleiß unser Augenmerk gerichtet! Wie mancher Fernblick hätte sich unserm Geiste dort er-

öffnet, wo er seine griechische Landkarte fast ergebnislos studierte!

Zu den eigenartigsten Bildern aus der griechischen Kultur, die uns auf diese Weise verloren gegangen sind, und auf deren Erhaltung wir — zumal unter gleich günstigen Umständen wie jener alte Reisende — weit liebevoller unsre Sorgfalt verwandt hätten, gehört das Landleben des alten attischen Volkes, mit seinem malerischen, stark ausgeprägten Lokalkolorit, in den Schluchten und auf den Gipfeln der Berge und am Meeresstrande; zugleich mit diesen Erinnerungen blieben manche Überreste uralten Glaubens, manche frühe Blüten der Kunst für uns verschlossen, die den ersten künstlerischen Regungen in kleineren italienischen Städten, von denen Vasari berichtet, vielleicht nicht unähnlich waren. Zwar stehen Kolonos und Acharnä, dank der Zauberkraft von Sophokles und von Aristophanes, noch in voller Lebendigkeit vor unseren Augen; doch sie bieten nur vereinzelte Beispiele einer weitverbreiteten Lebensweise, in der sich neben manchen provinzialen Eigentümlichkeiten, die ersten, aber auch die kostbarsten und vielsagendsten Regungen all der verschiedenen Zweige griechischer Kultur offenbarten. Selbst in den Tagen des Pausanias trug Piraeos, das einst die Möglichkeit mit Athen zu rivalisieren in sich schloß, noch die Merkmale eines abgesonderten Landstädtchens, mit seinem kleinen, alten, überdachten Markt am Meeresufer, und mit seinem Orts-Schutzgeist, dessen symbolisches Bild von der Mauer herabblickte. Doch

dies gibt uns nur einen schwachen Einblick in all die Dinge, die wir über Dutzende und Aberdutzende solch kleiner Dorfgemeinden wissen möchten, die alle ihre eignen Altäre, ihren besonderen Kult, ihren Platz für die Bürgerversammlung hatten, Handel und Gewerbe trieben, ihre Namen der Beschaffenheit des Terrains oder berühmten Ereignissen entlehnten, und die Tradition ihrer Helden pflegten. Und trotzdem das tatkräftige Volk in Athen immer mehr von dem eigenartigen Gepräge dieser Landstädtchen aufsog, trotzdem sie als politische Faktoren im Peloponnesischen Kriege fast gänzlich unterdrückt wurden, spürte man doch noch (wir können das kaum bezweifeln) ihr Vorhandensein in der Gesamtphysiognomie Griechenlands. Diese Mannigfaltigkeit in der Einheit, welche durch die eigenartige geographische Formation von ganz Griechenland wirksam unterstützt wurde, erreichte ihren Gipfelpunkt in den spontanen Äußerungen des Nationalcharakters, denen die provinzialen Verschiedenheiten nur erhöhten Reiz verliehen — neue künstlerische und poetische Probleme, ein frischer Wagemut in politischen Aktionen, in der Auffassung des Lebens, entsproßte gleichsam unmittelbar dem Erdboden, wie der Dornbusch, der beim Frühlingseinzug mit Zauberlinien das ganze felsige Land umkränzt. Andrerseits hielten sich alte Gebräuche gerade an solchen Orten mit zäher Lebenskraft — jene altmodische, einfache, lusterfüllte Existenz, nach der sich die Flüchtlinge, die während des Peloponnesischen Krieges in Athens Mauern eingeschlossen waren, so

innig zurücksehnten. Sicherlich wächst unsere Bewunderung für Griechenland nur, wenn wir uns überlegen, auf welch kleinem physikalischen Raum sich Ereignisse von solch großer intellektueller Bedeutung abspielten; es ist, als ob wir eine der schönen griechischen Münzen betrachten, die in ihren engen Grenzen eine Welt kraftvoller Linien birgt. Und doch: in welch höherem Maße könnten die Mittelpunkte des Landlebens uns zur Bewunderung hinreißen! Hier wird der Beweis geliefert, daß eine scheinbar kleine Ideenwelt der Individualität freie Entfaltung und den höchsten Wert verleiht; und wenn sie rivalisierten, bald mit den Waffen in der Hand, bald in friedlicherer Form, Ortschaft gegen Ortschaft, die Bergbewohner gegen die Bewohner des Tales oder der Küste (gerade wie in unserm eigenen „Grenzleben“, nur daß damals ein glänzend veranlagtes Volk sich betätigte) — so mutet alles das wie der Lebenslauf eines Individuums an, der doppelt bezaubernd auf diejenigen wirkt, welche mit Vorliebe die dramatische Seite des Lebens beobachten.

Und was von den Gemeinde-Angelegenheiten galt, das galt ohne Frage auch wohl von der Religion. Das Leben in den Landstädtchen gestattete einen Einblick in die ursprüngliche provinziale Mannigfaltigkeit von religiösen Sitten und Empfindungen. Als Athen allmählich die verschiedenen Elemente ländlicher Kultur absorbierte, und mit Nachdruck eine leitende Stellung in religiösen Dingen zu behaupten begann, fügten die Dorfleute den Kult der Athene Polias, der Göttin der

Hauptstadt, ihren eigenen lange bestehenden religiösen Gebräuchen ohne weiteres hinzu. Als Pausanias kam, hatten Zeit und Ereignisse viel von dem zentralen Gehalt und den zahlreichen lokalen Riten der Religion zerstört. Sein frommes Gemüt, dessen Hauptinteresse sich auf die Religion konzentrierte, das sehnsüchtig nach Spuren göttlicher Offenbarungen forschte, und selbst in den Tagen Lucians eifrig bemüht war, sich ernsthaft mit dem zu befassen, was einst ernsten Geistern so wertvoll erschien, sein frommes Gemüt konnte ihn allerdings veranlassen klagend auszurufen: „Pan ist tot!" — „Sie kehren nie wieder!" — „Solche Dinge ereignen sich nicht mehr!" Aber der Grieche, — dessen eigentlicher Name „Hellen" zugleich die Bezeichnung für eine Priesterschaft bildete, war durch und durch religiös veranlagt, und umgab jede Einzelheit seines täglichen Lebens mit der Weihe religiöser Gedanken; und Pausanias findet auf seiner Wanderung manchen Überrest der Religion aus jenen früheren Epochen, wo sie, wie er sich einbildet, den Göttern besser gerecht wurde, während sie in Wirklichkeit der Erde näher stand. Selbst in den Tagen des Verfalls bewahrte die griechische Religion ihr mannigfaches Lokalkolorit; ihr ganzer Werdegang ist *in situ* zu erkennen. Zu Phigalia bringt er Demeter seine Opfergaben dar, die, dem Vaterrecht der Einwohner entsprechend, in Wachs, Früchten und in unbearbeiteter Wolle, „noch voll von dem Unrat der Schafe" bestanden. Ein Traum vom Himmel beendet vorzeitig seine Kenntnisnahme

der eleusinischen Mysterien. Er sieht den Stein, „groß genug für einen kleinen Mann“, auf dem Silen zu sitzen und zu rasten pflegte; in Athen besucht er die Grabstätten der Amazonen, des Nisos mit dem Purpurhaar, und des Deukalion: — „ein Schriftstück gibt Kunde, daß er dort geweilt hat“. Wer zu Poseidon betete, konnte selbst in dem zwischen Hügeln gelegenen Tempel des Gottes noch fühlen, daß die Erde unter seinen Füßen schwankte. In liebender Sorgfalt für göttliche Gebräuche, so erzählt er uns, übertrafen jedoch die Athener alle anderen Griechen. Selbst zu Neros Zeiten zeigte sich das in seltsamer Weise; und es leuchtet ein, daß für diese Charaktereigenschaft die Dörfer, als Stammsitz des Konservatismus, den deutlichsten Beweis lieferten. In diesen abgelegenen, romantischen kleinen Orten lagen, zwischen Ölbäumen und Dünengras verstreut, die Heldengräber, die Ruinen und die heiligen Götterbilder, die oft scharf mit den zarten Erzeugnissen späterer Kunst kontrastierten; andererseits fand die Kunst gerade in diesen weltentrückten Plätzen, gleichwie in einem attischen Fiesole, ihre herrlichsten Inspirationen. Über das weite Land spannte sich ein Netzwerk von anmutiger poetischer Tradition, wie auch von unerschüttertem religiösen Zeremoniell, dessen lebendige Kraft für den sorgsamen Forscher lange Zeit zu spüren war, da der Glaube in diesen Landstädtchen niemals ganz durch den Kult der großen nationalen Tempel überflügelt wurde. Nur hier entwickelte sich in der Tat der am meisten charakteristische Gehalt einer Religion, deren Essenz der Erde oder der Seele entquoll.

Und immer wieder sehnt sich der Kunsthistoriker danach, die umfassenden Kenntnisse der früheren Entwicklung griechischer Kunst zu haben, die er tatsächlich von der italienischen besitzt. Vorausgesetzt, daß es hier überhaupt eine Entwicklung der Kunst gab, so müssen Epochen derselben existiert haben, denen trotz ihrer Unreife der wahre Stempel kommender Größe aufgedrückt war, in denen, keineswegs unvermittelt, Schönheitsoffenbarungen sich zeigten, die weder etwas Kommendes vorwegnahmen, noch dazu dienten bedeutendere nachfolgende Werke historisch zu beleuchten, sondern die einen dauernden Reiz in sich selbst trugen, einen Reiz, der oftmals wirklich die echte reife Frucht liebenswürdiger künstlerischer Fähigkeiten war. Und betrachten wir das Meisterwerk der griechischen Kunst, — den Parthenon — oder die herrlichste Kunstschöpfung der Renaissance — die sixtinische Kapelle —, so wird unser Verständnis für diese beiden Wunderwerke entschieden vertieft, wenn wir größeren Wert auf das, was ihnen vorherging, als auf das, was ihnen nachfolgte, legen, wenn wir uns bemühen, unser Augenmerk bei der kritischen Betrachtung, die sich nach beiden Seiten hin erstreckt, hauptsächlich auf das Wetterleuchten kraftvoller Entfaltung anstatt auf das Abendrot des Verfalls zu konzentrieren. Was von solch vielsagenden Verheißungen und frühen Meisterwerken der griechischen Kunst uns erhalten ist, bedeutet wenig im Vergleich mit unserer Kenntnis von den ersten künstlerischen Regungen in Italien. Overbecks sorgsame historische Darstellung

muß daher notgedrungen neben Vasaris Mitteilungen über die Anfänge der Renaissance verblassen. Begeistert durch einige Fragmente aus uralten Tagen, durch eine wahrhaft vollendete Schönheit, und zugleich in fruchtlosem Sehnen nach neuen Aufschlüssen, versenkt der Forscher in griechischer Skulptur seine Gedanken in ihre ideale jugendfrische Energie, und zugleich in ihre jugendfrische Selbstbeherrschung; und er glaubt, daß dieses Ideal, wie auch der lebendige Rest alten Glaubens, mit Vorliebe in den ehrwürdigen attischen Landstädtchen zu Hause war, da beides zum größten Teil gleichzeitig mit ihnen zugrunde ging.

Das Erwachen neuer Kunst, die Lebenskraft der alten Religion, an entlegenen Zentren ländlichen Lebens, wo die Vielseitigkeit des menschlichen Charakters stolz und kühn im Kampf mit den Naturereignissen sich entfaltete — derartige Vorstellungen verwebt die Phantasie unwillkürlich in das historische Detail, das ja an sich dürftig genug ist. Das Interesse an den Trümmern der Vorzeit ist für alle zivilisierten Völker charakteristisch; es ist durchaus kein Privilegium unsrer Tage, sondern findet sich selbst in den frühesten Epochen. Schon aus den ältesten Nachrichten über das attische Volk geht hervor, aus welch uralten Zeiten es sein Eigentumsrecht auf den Boden, dessen erste Frucht es ja selbst zu sein glaubte, herleitete. Und sicherlich gab es manche unter den Landleuten, die nur mit Widerstreben und voll Trauer ihre Gewohnheiten änderten, die fürchteten, im Strom des Lebens zu viel von ihrem

eigenen Ich zu verlieren, und die deshalb an das Alte sich klammerten, während das Werk der Zentralisation unaufhaltsam voranschritt, voranschreiten mußte, da die große „morgenländische Gefahr" bereits fortwährend den Horizont umwölkte. Das Schreckgespenst des barbarischen, lasterhaften, fast unbekannten Asiens, das in der ängstlichen Phantasie der Menschen spukte, deren Kunst einst von dort entlehnt und bald unendlich höher stehend, jetzt dem griechischen Geiste augenscheinlich nur noch dazu diente, Despotentum und Knechtschaft zu verherrlichen, — dieses Schreckgespenst vermochte schließlich den Widerstand dieser harmlosen regsamen Gemeinden zu unterdrücken, als die „unbesiegliche Armada" verächtlicher Feinde erschien.

Und späterhin diente der Bürgerkrieg dazu, die letzten Spuren dieser Landstädtchen zu vernichten. Der alte Hoplite aus Rhamnus oder Acharnä, der in dem belagerten Athen während des ersten Sommers des Peloponnesischen Kriegs eingeschlossen war, und mit seiner Familie einen Turm auf der Stadtmauer bewohnte, — was Thukydides uns darüber berichtet, gehört zu den vielen anmutigen Zügen dieses ernsten Historikers —, er konnte sich noch recht gut an das verflossene ländliche Leben erinnern, dem der Krieg mit Sparta ein Ende bereitete. Er konnte sich auch noch lebhaft vergegenwärtigen, wie er mit kindlicher, halb furchtsamer Neugierde die Perserschiffe, die anfangs als Handelsschiffe gelegentlich auch mit Piraten landeten, anstaunte, und die halb barbarische, gottlose

Pracht ihrer Ausstattung, die monströsen Schiffsbilder und die kostbare Ladung. Die Männer würden sich wohl hüten, ihre Frauen oder Kinder diesen verdächtigen Gesellen, die im Dämmerlichte umherhuschten, zu zeigen. Es gab natürlich Propheten, die alles Kommende längst vorausgesagt hatten, und die zu unbestimmter übermäßiger Furcht Anlaß gaben. Und dann war er aus seinem Versteck mit den andern Burschen davongeschlichen, um die Feinde, die bei Marathon erschlagen waren, und die zurückgebliebenen Spartaner zu sehen, und etwas von dem Kriege, in dem die kühnen Ortsfehden seiner frühen Jugendzeit wieder aufzuleben schienen. „Paraler" und „Diakrier" hatten stets rivalisiert. Alles das schien nun in weiter, weiter Ferne zu liegen, auch das, was er davon erzählen konnte; in diesen kleinen, jetzt dem Untergange geweihten Städtchen hatte das heroische Leben dem werktätigen weichen müssen, wie in früheren Zeiten das mystische Leben dem heroischen wich. Wie Nebel in der Morgendämmerung verschwanden aus dem Lande die letzten Spuren göttlicher Wanderer, die inzwischen schon „unsere vornehmsten und ältesten Geschlechter" erzeugt hatten.

Theseus war es, der sich zum unnachgiebigen, jugendfrischen Herrn über diese Kultur aufschwang, der furchtlos den „modernen Geist" seiner Zeit auf alle Gebiete des Lebens, die es gestatteten, übertrug, der auf Kosten von Attika Athen einem Volke schenkte, das tatsächlich voller Unwillen — wie Plutarch schreibt —

„seine Heimstätten und religiösen Gebräuche und viele angestammte, verehrte und huldreiche Könige“ dieses erwählten Jünglings wegen verließ, der nunmehr zum Bahnbrecher der Zivilisation wird. Er schafft Heerstraßen und ähnliche Verbesserungen, erleichtert das Reisen, und unterdrückt manche Äußerungen von Gewalttätigkeit — allerdings gleichzeitig mit vielen harmlosen Dingen. Das ist der Lauf der Welt, selbst dann, wenn Justitia mit verbundenen Augen Hand in Hand mit einem gottbegnadeten Helden dahinschreitet. Er erschlägt den Stier zu Marathon und manchen Ortstyrannen, doch vertilgt er auch das herrliche Geschöpf — den Kentauren. Die Amazone, auf die Plato als den Typus vollkommener Weiblichkeit nicht zu verzichten wünscht, ereilte dasselbe Geschick wie Phaea, die krommyonische Sau, die widerliche alte Herrscherin über das Land. Diese beiden machten indessen von ihrem Vorrechte Gebrauch, ließen sich durch die Poesie beschützen und blieben am Leben. Aus den pathetischen Darstellungen von Kentaur und Amazone in der reifen griechischen Kunst spricht etwas von dem Bedauern der Athener über einen unwiederbringlichen Verlust. Die jungen Helden, die mit den Amazonen auf dem Fries des Mausoleums kämpfen, täten am besten daran, ihr blutiges Werk schnell zu vollenden, wenn anders die Augen junger Menschen die Wahrheit künden.

Als ein Kämpfer für den rücksichtslosen Fortschritt beschränkte sich Theseus nicht nur darauf, die äußere Physiognomie seines Landes zu verbessern, er nahm

auch Anlaß, die Amazonen in ihrer gebirgigen Heimat, nicht lange nach ihrem verderblichem Streit mit Herakles anzugreifen, und die bereits Ermatteten zu erschlagen. Herakles, der Held der Helden, hatte auf der Heerstraße der Welt seinen Tatendurst gelöscht und Antiope, ihrer Königin, das Wehrgehänge geraubt, das einst Ares ihr schenkte, und das daher wahrscheinlich das mystische Geheimnis ihrer Kraft in sich trug. Jedenfalls unterwarf sie sich seltsamerweise Theseus, ihrem neuen Feind. In der grausamen Jungfrau erwachte echte Weiblichkeit, sie wandelte sich zur ergebenen Sklavin, und fuhr auf buntgeschmücktem Schiffe in aller Eile nach Athen, wo sie in vermutlich rechtmäßiger Ehe dem König Theseus einen Sohn gebar.

Denkt man an den jährlichen Besuch der Amazonen, — an den Besuch bei den Gargaräern —, der zur Erhaltung ihres Stammes diente, und an die frühzeitige Trennung von ihren Knaben, so erscheinen diese gattenlosen Frauen kaum als recht glückliche Geschöpfe, jedenfalls nicht als ein frohes Volk. Nur ein schwacher Schimmer weiblichen Glückes fällt auf sie, die ein mächtiges Naturgesetz auf ihre Art befolgen, allem Eheglück entsagen, und an ihrer Unabhängigkeit allein Genüge finden, die ihnen als das Nächstbeste — ja als das Beste in der obwaltenden, wenig vollkommenen Lage erscheint. Ward auch die Brust entfernt — die Qual im Herzen blieb zurück.

Nach kurzer Zeit nahten die Schwestern der Antiope, um die Gefangene zu befreien. Überall zu Seiten des

beschwerlichen Weges vom Kaukasus bis nach Attika zeigen die gewaltigen Grabmäler derer, die starben, die Spuren ihrer Wanderung. Gegen den kleinen Überrest, der den Kampf mitten in Athen hinein fortsetzte, hatte Antiope, deren ganze Gedankenwelt um eine schrankenlose Vergötterung ihres Helden sich drehte, sich selbst zur Wehr gesetzt. Vielleicht aus Aberglauben, vielleicht auch aus wirklicher Anteilnahme, hielten die Athener stets das Andenken an diese Frauengräber hoch. Antiope litt unter dem Bewußtsein ihrer Treulosigkeit, und die Qualen der Reue wuchsen in der Einsamkeit, nachdem König Theseus, der gewohnheitsgemäß den Frauen nicht lange die Treue bewahrte, auch sie verstoßen hatte. Phaedra, sein rechtmäßiges Weib, beobachtete argwöhnisch ihre Nebenbuhlerin; und schon, als Antiope ihres Herrn Liebe sich ergeben hatte, kam ihr der Gedanke, daß ein Knabe aus ihrem Schoße vielleicht zum Rächer ihrer Leiden ausersehen sei, und dereinst ihr Handeln richtig beurteilen werde.

Nach einem von diesen, dem allmählichen Untergange geweihten Städtchen, die innerhalb der attischen Grenzen ein sicheres Versteck boten, brachte Theseus Mutter und Kind, wie Männer zu tun pflegen, die ihre Fehltritte oder Verbrechen zu verheimlichen wünschen. Dort, hofft er, wird man sie und ihre Vergangenheit ebenso schnell vergessen, wie die Erinnerung an die Geschöpfe uralter Zeiten, die mit den Sternen ehelichen Umgang pflegten. Die weiße gepflasterte Fahrstraße schlängelte sich kreuz und quer neben dem geheiligten

Pfade, der nach Eleusis führte, zunächst durch das Silberblau der Ebene, dann durch wellige Olivengärten, von wo aus man die Häuser Athens in der Ferne leuchten sah, und dann zur Tür des plumpen, kärglich ausgestatteten Steinhauses, in welchem während der letzten Jahre niemand zu wohnen gewagt hatte. Dorthin kamen Mutter und Sohn. Hoch oben zu seiten der grauen Felsenklippen wölbte ein Lorbeerhain, mit Stämmen und Blättern regungslos wie aus Bronze, sein Dach. Reisende, die gen Norden zogen, waren froh hier rasten zu können, um Weisungen oder auch Proviant für die weitere Reise von den Bergbewohnern zu erhalten, welche nach diesem kleinen Marktflecken kamen, um Honig, Käse oder Wollstoff zu verkaufen. Und wenn der Morgen dämmerte, schienen die großen Sterne ihren Lauf ein wenig zu zügeln; dann leuchteten sie glühend auf, — wie zerbrochene Schwerter hoch oben an den Grenzen der Welt, — als opferten sie auf diesen entlegenen namenlosen Höhen einer keuschen Göttin; dann währte es nicht lange, und auf der braunroten Brust der Felsen wurden die erst vor kurzem ausgehauenen Steinbrüche wie Schneestreifen sichtbar. Hierher wandten sich zur Frühlingszeit aller Augen von Athen, und warteten ehrfurchtsvoll auf den ersten Lichtstrahl, der das Zeichen zur Abfahrt des heiligen Schiffes nach Delos gab. Hier senkte sich die jungfräulich reine Luft, die das ganze Land durchflutete, mit dem Geheimnis tiefen Schlafes nieder, als das Kind in seiner in die Felsen gehauenen Wiege lag, von weißen Vließen warm umhüllt.

Im Herzen der wilden Amazone war zu ihrem eigenen Erstaunen und anfangs gegen ihren Willen das Gefühl der Mütterlichkeit immer wärmer und wärmer geworden; der Strom zorniger Tränen, der des Kindes Geburt begleitete, war längst versiegt, und während sie mit wachsender Teilnahme jedes Anzeichen seines frischen Wachstums beobachtete, hatte sie schließlich für keine andre Regung mehr Raum. Und dieses instinktive Gefühl, wodurch Herz und Hand ihr geleitet wurden, kam ihr zu vollem seelischen Bewußtsein, als König Theseus sie im Zorn und in sichtbarer Ungnade verließ, als das Kind an ihre Seite kroch, und mit den kleinen Händen nach den Falten ihrer kummergebeugten Stirn tastete, wo das Leid von Jahrtausenden eingegraben zu sein schien. So wurde in die Herzen beider das Saatkorn unsterblicher Liebe gepflanzt. Sehnsüchtig dürstete sie nach den vielen kleinen Anerkennungen, die für ihre pflichtgetreue Aufopferung das Kind ihr zollte, von dem sie den Kummer fernzuhalten sich bemühte, auf daß nur Freude ihm zuteil werde.

So weit schien der Knabe bei dem anspruchslosen Leben völlig glücklich zu sein, als spüre er zu seinen Häupten den wärmenden, schützenden Flügelschlag ihrer Liebe. Und wenn Stunden der Krankheit kamen, wenn die ersten flüchtigen Schatten über die Seligkeit ihrer Mutterschaft huschten, dann lehrte sie das Kind beizeiten, wie Schmerzen zu lindern und zu vergessen sind, — es gab ja bislang nur kleine physische Schmerzen. Sie versucht, wenn auch betrübt, dem Knaben den grau-

samen Zwang der Notwendigkeit im Leben klar zu machen: „Mut, mein Kind! Jeder hat sein Päckchen zu tragen! Wirf dich nicht so ungestüm hin und her! Bleibe ruhig, dann erträgst du deine Schmerzen leichter!“

Freudig den Gewohnheiten ihrer eigenen, unerfahrenen Jugendzeit entsagend, lernt sie Wolle spinnen, weiße und graue Wolle, um ihren Knaben behaglich zu kleiden und zu bedecken. Der Anblick seines arglosen Glückes, das allerdings zurzeit wohl nur auf körperlichem Wohlbefinden beruht, erweckt in ihr eine seltsam poetische Stimmung, eine Art von künstlerischer Inspiration. Das langentbehrte Glück ihres eignen Daseins durchschauert sie, wenn sie sieht, wie die kleinen Lieblingsspeisen, die sie ihm zur Lust bereitet, ihn entzücken — geröstetes Ziegenfleisch, roter Wein und Pilze, die sie im frischen Morgentau pflückte —, wie er Hunger und Durst wohlgemut stillt, wenn er gleich König Theseus' Erstgeborenem beim Scheine zweier Wachskerzen bei Tische sitzt, während zur Morgenzeit und in der Abenddämmerung ein wärmendes Feuer brennt, wie er unter Geschwätz und Gelächter herumtanzt, — immer ein frisches, frohes Kind, niemals teilnahmlos oder gelangweilt. Doch bisweilen glaubt sie zu ahnen, daß gerade hinter dieser Glückseligkeit drohendes Unheil verborgen sei. Lastete nicht auf ihr der Fluch des Verrats an ihren Schwestern? Bot nicht die Nähe des Vaters, die Eifersucht der Stiefmutter, und der Hohn der Halbbrüder, der ihn treffen konnte, eine furchtbare Gefahr? Ach! Wie unheilschwanger für sein Ge-

schick sind die Gefühle, die ihn jetzt so unendlich glücklich machen! Plutarch erzählt, daß die Mütter ihren Söhnen, bevor sie die schreckliche Fahrt zum Minotaurus antraten, Märchen und andre Dinge erzählten, um sie zu ermutigen; ihr dienten jetzt die eigenen trüben Erfahrungen als gute Lehren für den Knaben gegen die aufreibende Gewalt jener Krankheiten der Seele, die da kommen mochten, gerade wie sie ihn einst im männlichen Ertragen körperlicher Schmerzen unterwiesen hatte. Selbst kleine Enttäuschungen, die auf all die bewußte Freude ihren Schatten warfen, erschienen ihr keineswegs unbedeutend, sondern — wie alles Leid der Kinder, wenn auch ein langes Leben noch vor ihnen liegt — im tragischen Lichte. Sie gaben nur den Grundton für den hallenden Akkord getäuschter Hoffnungen, den Vorgeschmack des Todes; sie sangen schon vom Ende.

Die Gabe von Ares, das zauberhafte Wehrgehänge, das sie dem Kinde gern geschenkt haben würde, war verloren, und auch der blutige Gott des Schlachtensturmes, der angestammte Schutzherr ihres Hauses, erlosch in ihrem Gedächtnis zugleich mit der Erinnerung an ihr früheres Leben — um so mehr, da eine andere wohlvertraute, wenn auch in gewisser Hinsicht furchterweckende Gottheit (ihr galt in der Tat ein grauser und abschreckender Kult) schon als anerkannte Herrscherin in der neuen Heimat thronte, als sie dorthin kam. Nur dem freundlichen Charakter der Landschaft war es zu danken, — es war vielleicht nur die Wirkung der milden

Luft —, daß Artemis, diese andere ihr aus Skythiens Einöden bekannte Göttin, ihren wilden Charakter verleugnete, als sie für eine Weile ihre göttliche Wanderung hier zwischen diesen alten Dörfern unterbrach, und den Menschen, hauptsächlich durch Träume, viel heilsame Ratschläge gab. Das geschah in wahrhaft dankbarer Erinnerung an rechtzeitige Hilfe, die Menschenhände ihr brachten. Mit diesen Dörfern des Hochlandes war die Tradition von göttlichen Besuchern eng verwoben. Götter oder Helden, die auf weiten Wanderungen verirrt oder verspätet waren, weilten, wenn sie den steilen, engen, verschlungenen Pfad zurückgelegt hatten, mit Wohlgefallen unter Menschenkindern, und hießen eine Rast willkommen. In einer solch hilflosen Lage (deren Ursache nicht klar ersichtlich war) mochte auch einer von ihnen in diesem Hause geweilt haben, das darum hernach für alle Zeiten geheiligt blieb. Ort und Einwohner trugen natürlich in den Tagen dieser alten mythischen Gastfreundschaft ein vornehmeres Gepräge — es sei denn, daß die göttlichen Wesen nachsichtig genug waren den guten Willen für die Tat zu nehmen; jedenfalls herrschten wohl damals andere Verhältnisse alz jetzt, wo es selbst im Hause der Antiope herzlich wenig gab, was den verwöhnten Wanderer zum Verweilen einladen konnte, wenn es auch einst eines Königs Palast war.

In unmittelbarer Nähe des Hauses befand sich der Tempel der Göttin, welche sich auf diese Weise an dem Orte ein Denkmal gesetzt hatte. Die Priester waren

natürlich schon nach Athen gezogen, und hatten das alte Götterbild, das sichtbare Zeichen ihrer Anwesenheit mitgenommen, da es das beste Mittel war, die Hauptstadt auf Kosten des Landes zu bereichern. Hier mußte sie sich jetzt mit einem gelegentlichen Gebet dessen begnügen, den sein Weg zufällig durch diese Felsenpässe führte. Aber eine Anzahl dichtgedrängter Reliefs, in dem frommen Geiste alter Zeiten, die unter den harten Bausteinen aus grauem Marmor vom Hymettos sich befanden, und zwar in den Wänden der kleinen viereckigen Nische, in der das verlassene Piedestal stand, erzählten von ihr mit beredten Worten. Hier erblickte man in allen Szenen ihres mystischen, ereignisreichen, legendaren Lebens, auf zartem Silbergrunde, leuchtend zwischen den Bronzetönen der Menschen und wilden Tiere, mit der Mondsichel um das Haupt die keusche Göttin der Jagd, so eingehend geschildert, wie in einem Buche.

Ein Buch, das einen Forscher in Entzücken zu versetzen vermag, der Willens ist, sich mit aller Muße in dasselbe zu versenken, der den Inhalt systematisch verfolgt und zu begreifen vermag. Ja, grundverschieden von dem grausamen Antlitz des kleinen Götterbildes, das seine Mutter in ihrem Bündel mit sich brachte — die alte skythische Artemis hing dort gerade neben dem alten, vergessenen, blutigroten Ares an der Wand — stand dieselbe Göttin vor den Augen des jungen Burschen, der in der Dämmerung beim Flackern der Kerzen zu ihr emporstarrte; ihm war sie die Jungfrau, daher

ein Wesen, das die Einsamkeit liebte, zugleich aber auch die unermüdliche Pflegerin der Kinder und die Beschützerin der Jugend. Ihr überall gleich liebreicher Beistand in den Stunden der Geburt, die aufopfernde Pflege, die sie mit gleicher Treue wilden und zahmen Geschöpfen, Menschen, Göttern, ja selbst den Sternen (gerade den Sternen der Morgendämmerung) angedeihen ließ, gab ihr ein weites, fast unbegrenztes Feld der Tätigkeit. Ja! In allen Dingen war das Walten seiner großen Mutter zu spüren. Immer verbindet er mit ihr den Gedanken an ewige Keuschheit; doch da er den tiefsten Grund hierfür nicht zu enträtseln vermag, erweckt dieses Mysterium ein wohltuendes aber auch argwöhnisches Erstaunen in ihm, — gerade als ob er mit forschenden Augen in eine geheimnisvolle, verschleierte Seite ihres Wesens und ihres Tuns zu dringen versuchte. Warum trug sie beständig diese leuchtenden Fackeln? Warum umhüllte das lange faltenlose Gewand sie so feierlich? Geschah das nur um die Kälte dieser nordischen Höhen zu mildern?

Trotzdem ist er der jungfräulichen, göttlichen Mutter, die ohne Gatten, ohne Geliebten und ohne Nachkommen auf anderer Menschen Kinder all ihre Liebe konzentriert, ihrer Mütterlichkeit und ihrer Einsamkeit von ganzem Herzen ergeben — ihr weiht er seinen reinen Körper, seine reine Seele. Und wie er sich ihr so völlig anvertraut, überkommt ihn das Gefühl, daß er mehr denn je der erkorene Beschützer seiner sterblichen Mutter ist, der helfende Streiter in ihrer Not. Mit frommem

Fleiß entfernt er sorgsam den Staub, die Spuren früheren Kultes von dem Götterbild. Und aufs neue erwacht ihr Kult zum Leben, wie der heilige Quell, der aufs neue ungehindert durch seiner Hände Fleiß unter dem dunklen Gewölbe des Marmorbassins plätschert, das einst ungeschickte Titanen schufen, — der aufs neue hinausflutet durch sein felsiges Bett, um das ganze Städtchen mit dem keuschen Sinn der Göttin zu durchtränken.

Schließlich gelingt es ihm mit vieler Mühe die Wahrheit über die Herkunft seiner Göttin zu erfahren, ja sie selbst schien sich seiner treu ergebenen Seele zu offenbaren. In späteren Zeiten gab es manche, die wie Aeschylos glaubten, daß Artemis nicht die Tochter von Leto, sondern von Demeter sei; das schien auch jetzt dem jungen Hippolytos, wenn er sich in ihren Charakter vertiefte, unzweifelhaft. Die Göttin von Eleusis hatte auf einer Wanderung in jenen alten Zeiten, in denen, wie Plato sagt, die Menschen näher bei den Göttern wohnten, einem Stern dieses Hochlandes in Liebe sich ergeben, hernach das in den Felsen gehauene Bett des inneren Gemaches aufgefunden, sich dorthin zurückgezogen, und dort, sicherlich voll Kummer und Schmerz, einer Tochter das Leben geschenkt. Dadurch wurde das Rätsel von der strahlenden, allumfassenden Mütterlichkeit dieser neuen gar seltsamen Artemis gelöst; dadurch wurde das Geheimnis über ihre eigenartigen Attribute — über die brennenden Fackeln, das eng anliegende Gewand, und den Todespfeil auf der Sehne ihres Bogens

gelüftet — über den Pfeil, der den schnellen und schönen, über tückische Krankheit und langsames Siechtum triumphierenden Tod bringt. Das stand fest: die späte Geburt dieser Schmerzenstochter mußte irgendwie mit dem Verschwinden ihrer Erstgeborenen, Persephone, in den Hades zusammenhängen. Als er über diese Dinge von neuem nachgrübelt, überfällt ihn plötzlich ein schrecklicher Verdacht: seine Beschützerin ist die Göttin des Todes! Ohne Zweifel! Indessen siegt sein Gefühl der Dankbarkeit über jeden Argwohn, und selbst seine weitschweifenden Phantasien verblassen, wenn er der holden Eigenschaften seiner göttlichen Mutter gedenkt, die ihm gesunden Schlaf schenkt und die heilige Stille der Nacht, in der — Wunder aller Wunder — gute Gedanken keimen, und aus der er erquickt zur rechten Zeit für ihren Dienst erwacht. Mag sie Apollos, mag sie Persephones Schwester sein, — ihm ist sie die Quelle seines Wohlbefindens, ihm erscheint sie so lieblich wie die Blumen, die er in der Morgendämmerung pflückt und ihr als Opfergabe bringt, auf daß ihr purpurner und ihr weißer Glanz des alten Marmors Kälte mildere. In diesen Blumen lebte doch etwas mehr als der erste Atemzug des Tages. Sie hauchten etwas von dem Wesen der Göttin aus und kündeten ihre Nähe. Sie schienen zu ihm zu reden zum Dank für seine treue Ergebenheit, wenn er früh morgens sich mühte, noch bevor die Vögel, die überall hierherum ihr Nest gebaut hatten, sangen, — besonders die Wachtel, die mit ihrem Leben irgendwie verknüpft sein mußte, er konnte es nur nicht recht er-

gründen. Und sein Gesang verschmolz mit dem Singen der Vögel, und erscholl laut der erhabenen Göttin zu Ruhm und Preis.

Was an ihrem Charakter unklar blieb, und was Hippolytos so harmlos dünkte (Hekate galt ihm daher wie Artemis als die Göttin der Gesundheit), wurde für seine Mutter, die alles im Lichte ihrer trüben Vergangenheit sah, die Quelle endloser Sorgen. Während das Doppelwesen dort an der Wand ihm friedlichen Schlaf zu spenden schien, sprach es zu ihr nur von drohendem Unheil; sie liebte diese scheinbar tote Göttin wenig, die den Lebenden sicher nur Unheil brachte, und die sich mit ihrem schattenhaften Sein unbefugt in des Tages Licht hineinstahl.

Die Götter hatten sich zwar stets viel mit Antiopes Schicksal und dem Schicksal ihrer Verwandten beschäftigt. Doch seit der Stunde, wo der Knabe ihr voll Entzücken seine Offenbarung und den wahren Lebenslauf (wenn es nicht boshafter Trug war) seiner neuen göttlichen Mutter erzählt hatte, erwachte in seiner sterblichen Mutter heftige Eifersucht. Trug nicht ewige Keuschheit den Stempel des Todes? . . Doch im geheimen bringt auch sie um Mitternacht mit abgewandten Blicken ihr grausiges Opfer dar. Eines Nachts träumt sie, dem Kinde drohe Gefahr; sie schleicht zu seinem Bett um nachzusehen; das Antlitz des Schlummernden ist wegen der Kälte bedeckt; sie bemerkt die regungslosen Umrisse und zieht das Tuch fort; da liegt er in ruhigem Schlafe, den blühenden schwarzlockigen Kopf

tief in das wollige Kissen versenkt, und träumt von jener andern Mutter, wie sie herbeihuscht auf einem Mondstrahl; plötzlich erwacht er; sofort ist er überwältigt durch ihren Ausdruck tiefer Herzensangst und begreift alles.

Und als der Knabe sich zum ersten Male von ihr trennte, als er noch vor Morgengrauen sein Lager verließ, um sich den älteren Leuten zum jährlichen Besuch der eleusinischen Göttin anzuschließen, da wirkte der Nachklang seines reinen Glückes einen Augenblick auf ihre Seele mit sanft beruhigender Gewalt, um dann sogleich neuer Zukunftssorge zu weichen. Ihr ganzer Lebenszweck ruht hinfort nur in der Pflege ihres köstlichen Schatzes; sie kennt die Gefahren, die dem Knaben drohen; all ihren Glauben, all ihre Liebe konzentriert sie auf ihn. Schmerzlich entbehrt sie sein fröhliches Singen, das überall ertönte, als ob die Erde selber sich seiner menschlichen Stimme bediente. Im törichten Egoismus wünscht sie einen Augenblick, er möge immer ein Kind bleiben — ihr zum Trost; jetzt heißt sie sein Keuschheitsgelübde willkommen — trotzdem die Keuschheit dem Tode glich — denn nur so vermag sie zu hoffen, er werde stets bei ihr bleiben. Und tiefer gräbt sich dieses sehnsuchtsvolle Hoffen in ihr Herz, mit der Freude, die bei seiner Heimkehr in ihr aufjubelt — als er ins Haus tritt, feierlich geputzt, männlich gereift und voller Selbstgefühl nach dem Zusammensein mit anderen Burschen.

Und von Anfang an war der Erfolg diesem Schmer-

zenskinde, diesem Ausgestoßenen getreu; das Glück liebt es ja bisweilen solche Menschen auf allen Wegen zu begleiten. Sein Frohsinn, sein unbesiegbarer Frohsinn gefiel vielleicht den Göttern, sicherlich den Menschen. Und als König Theseus erfuhr, wie gut die einfache Erziehung, die er für den Knaben bestimmt hatte, sich bewährte, fühlte er sich halbwegs zu dem Burschen hingezogen, und forderte ihn auf nach Athen zu kommen, um die Stadt zu betrachten; er verband gleichzeitig damit die Absicht, seiner etwas hochfahrenden Frau den Gegensatz der alten und der neuen Liebe zu zeigen; dafür schien ihm der jetzige Zustand seiner übrigen Kinder den besten Maßstab zu liefern. Das empfängliche Gemüt und der angeborene Stolz des Knaben waren lange durch die Armseligkeit daheim gefesselt gewesen; jetzt enthüllte ihm das neue herrliche Athen immer frische Reize, und mit tiefen Zügen sog er, wenn er durch die Straßen schlenderte, den vollen Duft der Neuheit ein; die Marmorstatuen, ihre Größe und ihre Meisterschaft, die frohe Geschäftigkeit in den Straßen, die Eleganz des Lebens — alles das ließ sich mit dem Leben daheim nicht vergleichen, wenn auch das alte, traute, plumpe Haus ihm jetzt doppelt reizvoll erschien. Neidlos und im geheimen hoffend, die Kinder Phaedras durch sein freundliches Wesen zu gewinnen und mit ihnen dereinst zusammen zu sein, betrachtet er ihre bunten Gartenplätze, ihre weichen Betten, das prachtvolle Spielzeug und die zärtliche Pflege, die man ihnen widmet, während die Halbbrüder ihrerseits heimlich versuchen, sein langes

seltsames Wams aus grauer selbstgesponnener Wolle zu berühren, als sei es das Fell eines wilden Tieres, das sich willig streicheln läßt. Trotzdem er eine Zeitlang in mitten solch weichlicher Gesellschaft lebt, hat er nichts mit ihr gemein. Zwar sehnt er sich den ganzen Tag nach den Lichtern, dem Geschwätz und dem Gelächter bei ihrem regelmäßigen Nachtmahl, wo es weißes Brot gibt, das süß wie Kuchen schmeckt; zwar zieht es ihn immer und immer wieder gegen seinen Willen zu Theseus' Kindern zurück, um das zu sehen und zu bewundern, was er, seiner Meinung nach, mit gutem Recht beanspruchen darf. Schließlich kehrt er dann doch heim zu seiner anspruchslosen Hausmannskost, und gewöhnt sich auch ohne Erfüllung seiner Lieblingswünsche zu leben. Doch wenn er sich dann für das Wenige, was die Mutter ihm gewährt, dankbar erweist, selbst in den kleinen weißen Brötchen, die auch sie für ihn bereitet, einen Leckerbissen erblickt, wenn er wohlgemut den dünnen weißen Wein schlürft, wenn er sie liebkost beim Kommen und beim Gehen und aus überströmendem Herzen, froher denn je, ein neues Lied zum Preis ihrer göttlichen Nebenbuhlerin singt: — dann glaubt die Mutter voll Schrecken etwas Unirdisches in seiner Zufriedenheit zu sehen. Sollte ihn schließlich doch das Verderben ereilen? Noch lastete auf ihr der Fluch, noch stand sie voller Argwohn den Verwandten und der geheimnisvollen Göttin, der ihr Sohn sich geweiht hatte, gegenüber. Mehr denn zuvor müht sie sich hinfort sein Leben zu überwachen; ob er heiratet oder nicht: einer

von ihnen wird sich stets einsam fühlen —: glühende Liebe oder unbefriedigtes Sehnen werden ihr oder ihm die Lebensfreude rauben. Selbst die frohen Ereignisse der letzten Zeit flößen ihr Furcht ein; am besten ist es, überhaupt nicht an sie zu denken; was kraftvoll Glück verhieß, hatte ihr und ihrer Art nie gefrommt. Zu wiederholten Malen kam der Vater; er sah wie prächtig der Knabe gedieh; doch wenn Theseus auch dem herrlichsten der Helden, Herakles, in seinem Wams aus Löwenfell glich, so erfreute er sich doch nur geringer Sympathien, in einem düsteren Winkel seiner Seele fühlte er gegen sein schöneres Ebenbild Verachtung. Sollte dieser Sproß einer verklingenden Welt, dem trotz seiner mangelhaften Erziehung ein ausgeprägter Charakter nicht abzusprechen war, vielleicht eines Tages sein Nebenbuhler werden, begeistert durch die Liebe, die er schon jetzt seiner verlassenen Mutter zollte?

So oft sich ihm Gelegenheit bot kehrte der Knabe nach dem berauschenden Athen zurück, betrachtete der anderen Glück mit friedlichem Herzen und wartete geduldig auf eine Gelegenheit sich zu ihnen zu gesellen; und eines Tages, als die ganze Stadt auf den Beinen war, um des Königs Geburtstag zu feiern, fährt er froh geschmückt mit einem Zweigespann dorthin. Denn die Göttin bewies ihm immer aufs neue ihre Huld, nahm an allen Dingen sorgenden Anteil und wandelte ihren jungen Anbeter, den Jäger, in einen Wagenlenker, der nach Art der Amazonenmütter trefflich die Rosse zu

bändigen und zu pflegen wußte. Und nun konzentrierten sich alle stolzen Wünsche des Knaben auf die erst kürzlich eingeführten, weltberühmten Wettspiele; lächelnd beschwichtigt er seiner Mutter Angst und dankt der Göttin für ihre rettende Hilfe, wenn sein Leben, was nicht selten geschah, in höchster Gefahr schwebte. Täglich übt er sich, füttert die Tiere, besucht sie in den steinerbauten Ställen des alten Königs voll Interesse, und fährt mit ihnen ins Freie hinaus; auch ungeleitet hat er seine Freude daran. Wagen und Pferde schienen ihm das schönste Schaustück der Welt zu sein; sie sollten ihm dazu dienen, den großen Schachzug, den er plante, auszuführen, und ihm ehrlich und ruhmvoll das große Glück der Welt erschließen.

In ihm schien das Blut seiner alten rätselvollen Verwandten zu pulsieren; etwas was der geschäftigen neuen Welt, die er betrat, unbegreiflich erschien, umgab den knabenhaften Rosselenker, der gleichzeitig den Ruf eines Gelehrten besaß, und der um die Morgendämmerung in sein graues wolliges Gewand gekleidet, auf dem Haupte die Kappe aus weichem Wollstoff, mit seinem Gespann dahinjagte. Die Menschen glaubten, ein Stern blitze am Horizonte auf, und scharten sich um ihn, um die kleinen Gebirgspferde zu betrachten: man lärmte, war freundlich, sprach mit dem Helden des Tages, ja selbst die meistens etwas zurückhaltenden Halbbrüder zeigten unverhohlen ihr großes Interesse an dem Verstoßenen und an seinem hartnäckigen Ringen nach Erfolg. Unwillkürlich bewunderte man die erstaunliche Ruhe, die

sich einer schönen Blume gleich über sein Antlitz breitete; gern hätte man um das Geheimnis solcher Kraft gewußt. Und eines Tages war er Sieger! Nun zog er heim. Ein neuer blinkender Panzer war sein Preis: der schmückte ihn nun an Stelle des alten, den er bei der Abreise trug. „Mein Wagen und meine Pferde“, pflegte er nun zu sagen, und der Silberton des Stolzes erklang dabei aus seiner Stimme. Daheim kostete er dann wieder mit vollen Zügen das Glück der alten trauten Einsamkeit, versenkte sich von Zeit zu Zeit völlig in die alte Lebensweise, ward wieder zum Forscher und grübelte über die alten Schriften nach, die ihm von seiner göttlichen Beschützerin Kunde gaben. Zu Athen erzählt man sich seltsame Dinge über ihn, über sein nächtliches Treiben in den Bergen, über seine sündhaften Träume von der scheinheiligen jungfräulichen Göttin. Der eifersüchtige Argwohn des Theseus wurde dadurch allerdings noch einmal zum Schweigen gebracht. Solche „Träumer“ pflegen nicht nach äußerer, weltlicher Macht zu geizen. Selbst Phaedra, die Königin, sieht jetzt mit Wohlgefallen dem Kommen des einst verachteten, illegitimen Burschen entgegen, der auch in Athen allmählich sich heimisch fühlt, strahlend vor Glück bei der Arbeit übermütig seine Lieder singt, und bei allen gern gelitten ist.

Doch fern von seinen friedlichen Gebirgsplätzen und unter Menschen, denen das Empfinden für das friedliche Zwielicht seiner Heimat noch ferner lag, vergaß er mitten im Luxus von Athen keineswegs seine treue Göttin; die Preise, die er errang, oder das, was er für

dieselben einhandelte, gehörten ihr und seiner irdischen Mutter zu gleichen Teilen, und dienten zum Schmuck der einfachen Wohnung. Ehrerbietig besucht er die Gräber der gefallenen Amazonen, die Stätten, wo sie ihren letzten Atemzug getan hatten; mit warmem Interesse unterrichtet er sich über alle Einzelheiten des Kampfes, und wenn er an der mit Näschereien bedeckten königlichen Tafel ihrer gedenkt, dann bringt er auch ihnen, wie anderen toten Helden, unerschrocken ein Opfer dar. Allerdings war Aphrodite — er hatte überhaupt kaum je etwas von Aphrodite gehört — gerade damals die am meisten verehrte Göttin in Athen; unter dem Schatten der grauen Stadtmauern, die noch beständig an Größe zunahmen, erweckte ihr Kult einen neuen Reichtum an Farben und Formen. Gold und Elfenbein, Schaustücke, Musik und phantastische Frauen waren ihr geweiht. Indessen tat der Knabe alles, was in seinen Kräften stand, um den Kult seiner eigenen vernachlässigten Göttin neu zu beleben; doch dadurch entflammte er eine alte Eifersucht. Denn auch Aphrodites Augen ruhten mit Entzücken auf dem Jüngling, der schon der Gegenstand von vielen, weniger gefährlichen Eifersüchteleien zwischen griechischen Mädchen war; seine Gleichgültigkeit und seine instinktive Abneigung erweckten in ihr nicht die gleichen Gefühle; noch einmal fand die ernste, fast vergessene Artemis ihr großes mondähnliches Gebäck, auf dem Wachskerzen wie Sterne leuchteten, zur rechten Zeit auf dem Altar.

Man kannte ihn jetzt schon von weitem an seinen auf-

fallenden, schießenden, pfeilartigen Bewegungen; am Tage der großen Wagenrennen „beteiligt er sich und gewinnt“. Zum Erstaunen aller handelt er für seinen herrlichen Preis das alte holzgeschnitzte Götterbild ein, das man aus der Kapelle daheim fortgenommen hatte, und das jetzt auf einem unbekannten Altar in einem verrufenen Teile der Stadt sich befand. Während der lärmenden Festlichkeiten, die folgten, blieb er ernst; er bereute seine Handlungsweise nicht, wollte aber seinen Schatz vor der Menschen Spott behüten, und reiste daher in der Nacht, während er das Bild an seiner warmen Brust verbarg. Als der Morgen dämmerte kam er zu den Pässen; durch den tiefen Frieden der Täler trug er es nach der alten Heimat, die jetzt ihrer Herrin würdiger war, denn je; und seine Mutter und alle Einwohner des Dörfchens kamen herbei, um sie willkommen zu heißen; alle Türen öffneten sich geheimnisvoll bei ihrem Einzug.

Auch die sinnliche Phaedra, seine Stiefmutter, in deren Adern ein wildes fremdes Blut kreiste, vergaß die Furcht vor diesem illegitimen Nebenbuhler ihrer eigenen Kinder, schaute ihn mit ganz andern Augen an, berührte selbst gern sein wolliges Wams, und hätte ihn mit Freude zu ihrem eignen Glauben bekehrt. Nicht mehr das verachtete Kind — ein fremdes Wesen in blühender Jugendkraft, das ihre Sinne begehren, steht jetzt vor ihr; nicht nur zärtliche Muttergefühle regten sich in ihr. Aber — so fragt sie ihn — warum Liebe und Freundschaft immer an der falschen Stelle verschwenden? Warum nicht zwei Ziele zugleich verfolgen? Warum

so trotzig das Mächtige — überhaupt irgend eine Macht — in einer solch religiösen Stadt verachten? Das Ebenbild ihrer genußfrohen Göttin kann er ja überall nach seinem Geschmack finden: in Gold, in Silber, in fremdländischer oder einheimischer Ware, neu oder altmodisch, anmutig, oder, wenn's ihm besser behagt, in Eisen oder Stein. Sie müht sich, wenn ihr Gatte nicht anwesend ist, ihm die Wonnen der Liebe und der Ehe zu schildern. Doch gerade in dieser Hinsicht zeigt er zu ihrem Mißvergnügen ein frühzeitig ernstes, gereiftes Denken; er scheint ihr Gebaren nicht nur zu begreifen, sondern auch zu verachten. Ihre Fragen dünken ihm selbst der Verachtung nicht wert; er antwortet lachend mit Gegenfragen: Warum heiraten die Menschen überhaupt? Besser wäre es doch, die Kinder in den Tempeln zu „finden" oder sie zu kaufen, wie Blumen! Die bot man ja auch in Athen zum Kauf!

Inzwischen zogen Phaedras junge Kinder scheinbar aus Spielerei den Ehering von ihrem Finger; und als sie denselben zu des Jünglings Füßen sich herumdrehen ließen, steckte er ihn zur Sicherheit für einen Augenblick an seine eigne Hand. Kaum hatte die Stiefmutter dies mit wachsamem Auge bemerkt, da spürt er den Druck ihrer heißen Hand. Und als er nachts sich zum Schlafe niederlegt, trägt er den Ring noch an seinem Finger. Im Finstern verläßt er sein Bett; um sich für alle Zeiten seiner treusorgenden, geheimnisvollen Mutter zu vermählen, schmückt er mit dem Ring jetzt ihre Hand. Während die Angst seiner irdischen Mutter bis zum

äußersten wächst, malt er sich eine glänzende Laufbahn in dem freundlichen Athen aus, die seine heißesten Wünsche befriedigen wird. Daß er dort sein darf, daß er an des Lebens reichbesetztem Tische einen Platz gefunden hat, stimmt ihn dankbar; für einen Augenblick steht das Bild seiner alten Heimat vor seinen Augen; wieder empfindet er Glück über anderer Menschen Glück; das fällt ihm selbst jetzt durchaus nicht schwer. Ja, niemals erschien ihm das Leben so lebenswert wie gerade jetzt — Speisen, Getränke, Spazierfahrten, seine Popularität, wenn er kommt und geht, selbst seiner Stiefmutter heimliche, egoistische, prunkhafte Geschenke machen ihm Freude. Auch in Phaedra erwachen eifersüchtige Regungen, wie in der göttlichen Aphrodite, die ihn besitzen und beherrschen will. Und damit kein Mittel unversucht bleibt, um ihm Aphrodite und sich selbst im besten Lichte zu zeigen, führt Phaedra den Knaben — eine geradezu unerhörte Bevorzugung — in ihre eigne Privatkapelle.

Es war nahezu unmöglich zu sagen, wo die Gemächer der Ehebrecherin endeten, und wo die der göttlichen Buhlerin begannen. In diesen Schlupfwinkeln von Phaedras langen, wollüstigen, sinneberauschenden Nächten und Tagen wehte überall der heiße Atem ihrer Sinnlichkeit. Ein seltsamer Schimmer, wie er ihn nie zuvor gesehen hatte, wie von blendendem Lampenlicht oder vom Sonnenschein (der in wirrem Traume den Schläfer quält), umspielte und beleuchtete die frechen nackten Bilder, während seine Stiefmutter, in ein ihm unbekanntes

neues Gewand gekleidet, die Lampen in Ordnung brachte, und widerliches Räucherwerk vor der Göttin verbrannte, die plump modelliert auf einem unsauberen Altar in irgend einer düstern Ecke stand. Dann setzt sie schließlich ihr Spinnrad in Bewegung, singt eine Litanei dazu, umfaßt sein Handgelenk, preßt ihn an sich und bebt vor Sehnsucht, aus seinen teilnahmlosen Worten auch nur das Dämmern eines Einverständnisses zu entnehmen.

Ganz allmählich aber wird's ihm klar: das alles gilt ihm — der Weihrauch, das surrende Rad, die Fetzen Zeug, die man heimlich aus seinem Ärmel schnitt, der süßliche Trank, den sie ihm bot und den er leerte! Vergebliche Mühe! Ja, wahrhaftig: dort sah er seine eignen Züge im bleichen Wachs! Mit atemlosem, krampfhaften Lachen will sie ihn darüber aufklären; da verzerrt der Ekel, der unwiderstehliche Ekel sein Gesicht. Doch gerade dieser Widerstand reizt sie aufs äußerste. Mit frischen Farben, weiß und rot, ein Bild der Gesundheit, staunenswerter Selbstbeherrschung und unermüdlicher Wachsamkeit steht er vor ihr, wie die Inkarnation des Wassers, das aus dem Felsen springt, der wilden Blume im Morgenblau, oder der Strahlen des Morgensterns. Diese Selbstbeherrschung seiner Frohnatur, die Reinheit seines keuschen Leibes hätte sie gern untergraben, um die Kraft ihrer buhlerischen Künste zu erproben. König Theseus hatte, soviel sie wußte, vor ihr bereits zwei andere Frauen geliebt; einmal wollte auch sie die „erste Liebe“ sein. Bisweilen

fühlt sie, daß sie keusch für immer bleiben kann, wenn nur diese eine Leidenschaft gekühlt ist. Doch wenn sie sieht, mit welch unverhohlener Gleichgültigkeit er ihre Gaben entgegennimmt, dann ist sie zu offenem, rücksichtslosem Kampfe plötzlich entschlossen. Ist er denn wirklich nur ein Kind — dieser Sprößling der widerwärtigen Amazonen, der Amazonengöttin — soll er denn immer ein Kind bleiben? Oder ist er ein verschmitzter Priester, der geschickt ihre Ränke durch seine eigne Schlauheit überlistet? Aus seiner leidenschaftlosen Unnahbarkeit spricht zweifellos etwas von einem priesterlichen Charakter, etwas was sie an seine offene, warme Liebe zu ihrer göttlichen Rivalin erinnert. Und dadurch wird Phaedras eifernde Liebe verdoppelt. Liebestoll und fiebernd wird sie aufs Krankenlager geworfen; sie phantasiert von kühlen Wäldern, Jagdgründen und von den Rossen des Hippolytos; im Wahnsinn klammern sich ihre Gedanken an sein geheimes Treiben; in einem lichten Augenblik ahnt sie all das Traurige, was kommen wird, nennt sich „in einen Stern verliebt“ und wagt schließlich unter einem Strom verächtlicher Tränen ihren bereits argwöhnisch gewordenen Dienerinnen ihre Sehnsucht zu gestehen; und als Hippolytos eines Morgens früh auf ihre Bitten zu ihr kommt, jagt sie ihn vor aller Augen mit einer Flut von beleidigenden Worten davon. Schneidender Hohn und Drohungen kommenden Unheils ergießen sich über ihn. Sie fleht zur beleidigten Aphrodite um Hilfe bei dem Rachewerk. O diese Worte! Diese gemeinen Worte! Sie verfolgten

ihn, fraßen an ihm wie glühende Kohlen am nackten Fleisch. Hinausgetrieben stürzte er davon; in ihren Händen blieb sein Gewand. Dem zurückkehrenden Gemahl erzählte Phaedra sodann ein Lügengewebe von einem gewaltsamen Angriff auf ihre Tugend und fand gläubiges Gehör.

All der Argwohn und Widerwille, der sich bislang in Theseus angesammelt hat, wandelt sich jetzt in tödlichen Haß und entladet sich auf das Haupt des verwirrten Jünglings; kein Wort zur Rechtfertigung wird ihm gestattet; und einer von jenen drei inhaltsschweren Flüchen, die Theseus von Poseidon verliehen waren (die alle das Geheimnis verzehrender Krankheit in sich schlossen) fällt auf Hippolyt. Traurig war es, daß ein Mensch, so jung wie er, voll bangen Zweifels zu den Göttern, den Toten, ja selbst zu den Wänden nach Gerechtigkeit emporschrie. Die Jünglinge, die ihn bewunderten, wagten kaum dem Kameraden Lebewohl zu sagen; doch manch verstohlener, teilnahmsvoller Blick bezeugte ihren edlen Charakter; Hippolytos ist ein gefallener Stern. Zu Haus umflutet ihn noch einmal das Dämmerlicht seiner alten Welt; seine Mutter hatte bislang nur mit Angst an die Leiden gedacht, die den vom Glück Verlassenen treffen würden; daß er sich glücklicher denn je fühlte, bewies seine Dankbarkeit für jede kleine Gabe. Jetzt ist sie beruhigt, beglückt, noch einmal herzensfroh über seinen sichtbaren Frohsinn, seinen unbesiegbaren Frohsinn. Pflichtschuldig kehrt er nach Athen zurück; schon in aller Frühe besteigt er zum letzten

Male seinen bunt bemalten Wagen, um die verwirkten Geschenke zurückzubringen; mit vollen Zügen genießt er die Fahrt; dann kehrt er heim — ärmer denn je. Er beginnt wieder seine alte Lebensweise; die Rosse interessieren ihn jetzt weniger wie seine historischen Forschungen, jene seltsamen Berichte über seine angebetete Göttin — der sicherlich Unrecht geschehen war! Merkwürdigerweise ist auch sie ohnmächtig, ihm zu helfen. Eines Morgens bleibt er krank im Bette liegen; ohne der Mutter Anwesenheit zu bemerken, kämpft er mit den wilden Ausgeburten seiner Phantasie. An das verruchte Spinnrad hat man sein Herz gebunden! Taumelnd dreht es sich im Kreise, während Phaedras Narrensang ertönt. Da schreit er auf: „Der Fluch meiner Vorfahren kommt über mich! Warum das? Ich bin doch frei von sündhaftem Tun!“ Alles was ihm heilig erschien, ergreift gegen ihn Partei; Bäume, Ströme, selbst die Felsen gleichen nebelhaften lebendigen Gestalten und umschwirren die Göttin, die ihre ernste Ruhe verlor. Das Rauschen des Windes und des Regens gibt ihm Trost und Linderung; endlich beginnen seine Fiebergluten nachzulassen; schwache Zeichen deuten auf die kommende Genesung hin. Die Irrwege seiner Phantasie leiten ihn unerwartet in ferne, frische, schlafspendende Lüfte; der Kampf bricht plötzlieh auf seinem Höhepunkte ab. Regungslos liegt er am frühen Morgen auf seinen Kissen; neben ihm sitzt wachend die Mutter und erwartet seinen Tod. Als ob es zum letztenmal geschähe, bietet sie ihm noch einmal seine Lieblings-

speisen an, und erinnert sich dabei an die Freude, mit der sie ihn einst essen und trinken sah. Ihre Augen und Lider sind schwer von Tränen. Da kehrt das Bewußtsein zurück; ihretwegen rafft er seine schwachen Kräfte zusammen, und aus seinen Augen beginnt das Licht der Gesundheit zu leuchten. Voll Dankbarkeit presst er ihre Hand. Und nun beginnen die seligsten Stunden im Leben dieser seltsamen Mutter — die Stunden seiner Genesung! Wenn er Blumen für seine Göttin wünscht, scheut sie nicht den mühseligen Weg um sie zu suchen; sie wuchsen, während sich niemand um sie kümmerte, dicht gedrängt auf ihren langen Stielen gesund und kraftvoll empor. Noch einmal hallte der Gesang, nach dem sie in ihrer Verzweiflung so heiß sich gesehnt, durch die Kapelle und um das Haus.

Als die Krisis seiner seltsamen Krankheit herannahte, hatte sie geglaubt, daß ihre lang gehegten Befürchtungen nun endlich sich verwirklichen würden; diese Furcht verflog als er genesen war. Sie redet sich ein, daß der Fluch des Vaters und der Stiefmutter, und auch der ihn verfolgende Haß der erzürnten Göttin bereits das Äußerste heraufbeschworen haben. Er wird sie überleben; noch ein paar Jahre, dann hat sie die ersehnte Ruhe. Das Mißtrauen, welches stets beim Anblick seiner innerlichen Zufriedenheit in ihr erwachte, verschwindet, wenn sie sein harmlos bescheidenes Glück sieht, das jetzt sich unbewußter äußert denn zuvor. Und plötzlich spürt er wieder Kräfte. Er faßt sich ein Herz, noch einmal sein Glück mit seinem alten Wagen

zu versuchen. Doch die Flüche sind noch ungesühnt und schreiten wie lebendige Geschöpfe immer ihm zur Seite. Dagegen erzählt die Legende mit kurzen Worten, daß er frohen Mutes zu den Wagenkämpfen fährt, und zwar nicht nach Athen, sondern nach dem rivalisierenden Troëzen, und daß er unser Mitleid verdient, in gleicher Weise, wie Adonis, Ikarus, Hyacinth und jene anderen dem Tode verfallenen Geschöpfe, die noch kommen mögen, und die den Gipfel ihres Ruhmes nie erklimmen werden. Noch einmal gewinnt er den Preis; er ruft den bewundernden Freunden, die ihn gern gefeiert hätten, schnell ein Lebewohl zu und tritt, wie immer, bei Nacht die Heimreise an. Wie ein Kind hastet er rasch durch die Einsamkeit, in der er nie nach Gefährten verlangt hatte, und in der er nun sterben mußte. Durch alle Gefahren der Nacht hatte er seinen Wagen mit ruhiger Hand am gebogenen Ufer entlang gelenkt; die Dämmerung brach an; ein leichter Wind erhob sich, während das Grau der weiten Ebene sich leuchtend in weiße und blaue Farben teilte. Da zerriß ein Erdbeben, oder Poseidon der Erderschütterer selbst, oder die zornige Aphrodite, frühzeitig in der Tiefe erwacht, das friedlich schöne Bild. Eine gewaltige Woge überflutete plötzlich die stillen Grenzen des attischen Gestades, wogte bis zum Hals der scheuenden Pferde empor, die noch soeben mit ihrem Herrn an der frischen Morgenluft sich erfreuten, jetzt aber ihre alte liebgewordene Pflicht des Gehorsams vergaßen und ihn häuptlings über das harte Pflaster schleiften. Morgen- und

Abenddämmerung flossen ineinander an diesem Unglückstage, an dem die Rosse mit dem Jüngling dahinrasten. In das Lenkseil des Wagens verwickelt, schmutzbedeckt und entstellt, lag er schließlich vor seinem Hause; der Tod, den er unter den harten Schlägen dieser mörderischen Steine sich wünschte, hatte ihn ereilt. Wie ein Bild aus Stein hielt seine Mutter die Totenwacht, ihre furchtbare Ahnung hatte sich erfüllt.

Spätere Legenden rücken dieses schreckliche Ereignis in transzendentale Beleuchtung, und lassen zur Beruhigung des Lesers den hilfreichen Asklepios erscheinen, der den Jüngling allmählich wieder zum Leben erweckt, allerdings in veränderter Gestalt und in anderer Umgebung. Der Mutter aber, die des Jünglings Wunden und Entstellungen zählte, die selbst den Schmerz empfand, der gleich Hammerschlägen das teure Haupt getroffen hatte — das Haupt, das ihre leise Berührung nun nicht mehr fühlt, das regungslos auf den Kissen liegt, während das harte breite Licht des Tages sich darüber ergießt —, der Mutter wird hierdurch ebensowenig Trost gewährt wie durch Ovids phantastischen Traum, demzufolge er noch im Geisterhain zu Aricia als eine bescheidene Gottheit unter neuem Namen, verborgen im Schutz seines hohen Alters, lebt — fern von der attischen Heimat in einem Land, das seine Vergangenheit nicht kennt.

ANFÄNGE GRIECHISCHER SKULPTUR

I. DAS HEROISCHE ZEITALTER DER GRIECHISCHEN KUNST

DIE bekannten Überreste der griechischen Skulptur sind zwar nur ein Bruchteil von dem was griechische Bildhauer schufen, übertreffen aber an Zahl und innerem Wert, — mithin durch ihre Fähigkeit das Ganze, dessen Teil sie sind, zu veranschaulichen, — in hohem Maße das, was wir von der griechischen Malerei und auch von all jenen Werken zweiten Ranges besitzen, die aus dem griechischen Kunstgewerbe erblühten, und die, wie zu allen Zeiten, wo wahre Kunst kühn sich regte, auf das Innigste mit den Werken höchster Inspiration verwandt waren. Die Wände der verschütteten Paläste zu Pompeji und die Zeichnungen, mit denen manche mittelmäßige und doch hervorragende Handwerker die Vasen schmückten, werfen nur schwache Reflexe auf die griechische Malerei. An verarbeitetem Metall besitzen wir vergleichsweise wenig, da die praktische Verwendbarkeit des Materials ungebildete Menschen nicht selten veranlaßte, das in ihre Hände geratene Kunstwerk zu zerstören; dagegen ist infolge der Vergänglichkeit des Materials nichts von den zierlichen Holzarbeiten, den Elfenbeinschnitzereien, von den Stickereien und gefärbten Stoffen, worauf die Griechen viel Gewicht legten, erhalten — also nichts von dem großen Gebiete jener reifen künstlerischen Tätigkeit, die wie eine in Schönheit und Pracht strahlende Essenz die noch gewaltigeren

Schöpfungen der griechischen Skulptur umflutete. Was wir daher an Meisterwerken der griechischen Skulptur besitzen, ist bereits in dreifacher Hinsicht empfindlich abgeschwächt; es fehlen vor allen Dingen die mitwirkenden Künste — der Fries des Parthenon besitzt nicht mehr den Metallzaum der Pferde, auf den die im Marmor vorhandenen Löcher noch hinweisen; es fehlt zweitens der Anblick der Gesamtarchitektur, von der jener Fries, zum Beispiel, unter sorfältigster Berücksichtigung der Entfernung und des Standpunktes des Betrachters, nur einen Teil ausmachte; es fehlt drittens in unseren modernen Museen der klare griechische Himmel, das poetische griechische Leben. Und wenn der eine oder andere Beschauer dieser Kunstwerke solchen Verlust auszugleichen versucht, wenn er sich bemüht, sie im Geiste in jene Atmosphäre zurück zu versetzen, in welcher allein sie uns so zu bezaubern vermögen, wie sie einst ihre ersten Betrachter entzückten, so ist dieses Bemühen innerhalb der grauen Wände des Louvre oder des Britischen Museums nicht immer mit Erfolg gekrönt.

Und gerade der Umstand, daß wir griechische Skulpturen stets ohne jene einheitliche Gesamtstimmung sehen, die vorzugsweise das Werk des Webers, des Zimmermanns und des Goldschmieds war, hat zu Fehlschlüssen und zu einer recht nüchternen Betrachtung geführt. Ausgerüstet mit dem vollen Verständnis für das sogenannte Innenleben der Griechen, für ihre Art zu denken und zu fühlen, — worüber die Schriften der griechischen Dichter und Philosophen ja in reichem Maße Aufschluß

geben —, gleichzeitig aber auch ohne eine lebendige Vorstellung von der Ideenwelt gerade jener Handwerker, aus der so wenig erhalten ist, betrachten die Archäologen die Schöpfungen der griechischen Skulptur vorzugsweise als den Ausdruck einer Entwicklung von abstrakten Ideen, als die Manifestation keuscher Gedanken in versteinerter Sprache, als etwas hauptsächlich in Verbindung mit der Entwicklung griechischen Geistes Interessierendes, und nicht als den Ausdruck einer Entwicklung der Darstellungsart, nicht als die Manifestation einer zielbewußten und geschickten Tätigkeit von feinfühligen Händen, welche den Stoff zum Entzücken der Augen zu kostbaren Formen meisterten. Man pflegt zu glauben, die griechische Skulptur sei eine eigenartig begrenzte Kunst, und entlehne ihre Motive scharf umschriebenen Gebieten; ferner gilt der griechische Bildhauer als ein nahezu ausschließlich geistiger Arbeiter, der gleichsam nur zufällig das Material, dem er seine Ideen einverleibt, verwendet. Man glaubt, er habe solche Zufälligkeiten, wie den Farbenton, die Struktur oder die Maserung des Marmorblockes oder Zedernholzes, jene kaum noch wahrnehmbare gelbe Schattierung im elfenbeingleichen Antlitz der Venus von Milo, zum Beispiel, gering geschätzt; gerade als ob es ihm nur auf die Form, die einem abstrakten philosophischen Gedanken glich, und die schließlich auf jedes Material übertragbar war, angekommen wäre! Diese beliebte Vorstellung über sein Schaffen wird lebhaft durch die Gewohnheit der modernen Bildhauer unterstützt, für

welche die endgültige Bearbeitung des Steines eine rein mechanische Bedeutung hat.

Die Werke aus der Blütezeit der griechischen Skulptur sind in der Tat im höchsten Grade, man kann wohl sagen „durchgeistigt". Die menschlichen Gestalten, die sie für uns darstellen, scheinen wirklich zu denken; in ihnen erreicht jene schöpferische, zielbewußte Kraft der Linienführung, die wir durch die ganze griechische Kunst verfolgen können, und die selbst in den einfachsten Gegenständen, in der Öllampe oder der Urne sich offenbart, die Vollendung. Und doch, obwohl diese sinnlich wahrnehmbaren Gebilde im höchsten Grade abstrakt und durchgeistigt sind, bleiben sie sinnlich wahrnehmbar und körperlich, und wenden sich in erster Linie nicht an das rein seelische Empfinden, sondern an das Auge. Eine eingehende Kritik hat daher die Verpflichtung, sie in zwiefacher Weise zu beleuchten: zunächst natürlich mit dem Intellekt, dem sie als gewaltige, in Stein gebannte Gedanken sich darstellen, sodann aber auch mit den äußeren Sinnen, denen sie als die vollendetsten Schöpfungen von Künstlerhänden erscheinen — von Künstlerhänden, als deren unerreichtes Meisterwerk wir wohl die Venus von Milo bezeichnen können, deren bescheidenste und in ihrer Art ebenfalls vollendete Gabe der Welt den kleinen polierten Krug oder die Öllampe schenkte.

Wenn man das rein äußerliche Gepräge dieser Schöpfungen gering achtet, geht man nicht nur eines erhabenen Genusses verlustig, sondern versteht auch den Geist, der die sublimsten Werke der griechischen Kunst,

zum Beispiel die aeginetischen oder elginischen Marmorgruppen schuf, durchaus falsch; denn selbst diese verdankten ihren Reiz zum großen Teil dem Material, aus dem sie ursprünglich geschaffen wurden; der leuchtende Strom von Elfenbein und Gold muß wieder die ganze schwarz und grau getönte Welt der uns erhaltenen antiken Skulptur umfließen, wenn in uns die Begeisterung entfacht werden soll, welche die Griechen vor diesen Werken packte. Um das richtige Verständnis für griechische Skulpturen zu gewinnen, ist es unbedingt notwendig, sie einerseits mit dem Geistesleben, mit den Gedanken und Gefühlen der griechischen Welt zu verbinden, andrerseits zum Vergleich geringere Werke, die zum Verkaufe dienten, Gemmen, Münzen und Vasen, kurz die ganze Welt von Schönheit und Eleganz heranzuziehen, die das äußere griechische Leben umgab, und die uns aus diesen kleinen Schöpfungen entgegenleuchtet; und gerade mit diesen sollten wir so viel wie möglich das allzu nüchterne Nebelgrau in unseren Galerien und Museen vertreiben. Griechische Skulptur kann nicht wahrhaft „kalt" gewesen sein; und was auch immer Forscher ohne Farbensinn behaupten mögen — abstrakte Gedanken haben ihre Kälte, eine Kälte, welche bei der griechischen Skulptur trotz ihres überraschenden Gehaltes an Leidenschaft und Kraft im äußeren Gepräge, bisweilen auch die Menschen abstieß, die einer ähnlichen Leidenschaft und Kraft in der Farbenwelt der italienischen Malerei lebhaftes Interesse und gereiftes Verständnis entgegenbrachten.

Theoretisch können wir also jene Welt der Künste zweiten Ranges nicht entbehren, wenn wir einen stimmungsvollen Hintergrund für die kraftvollere und herbere griechische Skulptur schaffen wollen. Und tatsächlich beginnt mit solch einer Welt — mit einer Epoche ernster und vortrefflicher „Tektonik“ (so bezeichneten die Griechen jede Arbeit, die ausdrücklich der Architektur untergeordnet war) das sogenannte heroische Zeitalter der griechischen Kunst, jene frühste, nicht scharf umschriebene Periode griechischen Geisteslebens, deren Anfänge man nicht bestimmen kann, die aber bis zur ersten Olympiade, die bis zum Jahre 776 v. Chr. G. sich erstreckt. Über diese Zeit besitzen wir keine eigentlich historischen Kenntnisse; nur einige wenige, echte Überreste, groß oder klein, künden von ihr. Doch für ihren ganzen Charakter, für ihr Ortskolorit, ihre Kunst, Politik und Religion mag Homer als Autorität gelten. Ilias und Odyssee entwerfen das erste Gemälde von diesem heroischen Leben und beweisen, daß man damals schon an kostbarem Material und künstlerischen Handarbeiten sich entzückte, und sie zu persönlichem und häuslichem Gebrauche, zur Verfeinerung und Verschönerung der Gesamtphysiognomie des äußeren Lebens verwendete; ganz besonders wurden in verschwenderischer Fülle zierliche Metallarbeiten für solche Zwecke verwertet. Das ergibt sich aus den wenigen echten Überresten, die wir besitzen, und aus dem, was wir in diese hineinzulegen vermögen. Das Gemälde, mit dem Homer uns beschenkt, gibt eine Schilderung des heroischen Zeit-

alters, die natürlich manches Phantastische enthält, die aber, ihrer wunderreichen Zusätze einmal entkleidet, immer mehr und mehr als das lebendige Abbild uralter Kunst sich offenbart, so daß wir, allmählich in historische Zeiten hinübergeleitet, uns schließlich zwischen zeitlich bestimmbaren Werken und wirklichen Meisterschulen befinden.

Die Geschichte der griechischen Kunst beginnt — einige haben das von der Geschichte im allgemeinen angenommen — im goldenen Zeitalter, man kann wohl sagen, in einem Zeitalter von wirklichem Golde, wo die Menschen das kostbare Material formten und hämmerten, bereits die Biegsamkeit des Silbers, die Geschmeidigkeit des Goldes ebenso wie die Fähigkeit beider Stoffe, allen Feinheiten der Behandlung zu entsprechen, erkannt hatten, und wo sich die Menschen reinen Sinnes an der Schönheit und Eleganz ihrer Werke freuten. Jene goldene Blume auf silbernem Stengel, die man kürzlich in einem der Gräber zu Mykenä fand, oder der sagenhafte, goldene Wachskrug des Daedalus mag als Symbol für diese Epoche gelten. Im heroischen Zeitalter der griechischen Kunst ist der Held ein Schmied.

Im Homer befinden sich zwei berühmte Schilderungen, die deutlich für die Freude an kostbaren Metallarbeiten sprechen: die Beschreibung vom Schild des Achilleus in der Ilias*, und die Beschreibung vom Haus des Alkinoos in der Odyssee**. Der Schild gehört zum Waffenschmuck, den Hephaestos auf Bitten von Thetis für Achill

* Il. XVIII. 468—608. ** Od. VII. 37—132.

verfertigte. Er ist aus verschiedenen Metallen gearbeitet, und stellt in einem großen kreisförmigen Reliefbilde die Welt, und was in ihr vorgeht, dar. Die verschiedenen Tätigkeiten des Menschen sind auf diesem Werk in einer Reihe von idyllischen Ereignissen mit solch vollkommener Frische, Lebendigkeit und Vielseitigkeit wiedergegeben, daß der Leser von Zeit zu Zeit, sich selbst vergessend, mit Recht glauben mag, eine Beschreibung von einfachen Tatsachen werktätigen Lebens vor sich zu haben. Wir erblicken eine kleine griechische Stadt und in zierlicher Verkleinerung die Braut, die umgeben von Fackelträgern und Tänzern aus ihrem Zimmer kommt; das Volk, das gaffend vor den Türen sich drängt; einen Streit zwischen zwei Personen auf dem Marktplatze und die Versammlung der Ältesten, um Gericht zu halten. Ein andrer Teil des Schildes zeigt das Bild der belagerten Stadt; alte Leute verteidigen die Mauern, da die jungen Krieger sich hinausgeschlichen haben und im Hinterhalt liegen; am Flußufer tobt der Kampf; Ares und Athene, strahlend in Gold, führen die Heere an und sind als göttliche Wesen dadurch kenntlich, daß sie ihre Begleiter an Wuchs überragen. Unter der Menge sieht man die seltsamen geheimnisvollen Bilder von Kêr, Eris und Kydoimos. Ein dritter Teil des Schildes dient zur Darstellung friedlicher Ereignisse des Lebens; der Pflug durchfurcht das Ackerfeld; hinter ihm dunkelt das gepflügte Land in schwarzem emaillierten Metall, vor ihm glänzt es noch in Gold; wenn der Pflüger das Ende der Furche erreicht, wird ihm der Becher mit dem

Honigtrank dargereicht; Schnitter häufen die Garben. Unter ihnen steht schweigend, voll Frohsinn der König und beobachtet sein Volk. Auch sieht man Arbeiter in den Weingärten auf das sorgfältigste nachgebildet. Die Stöcke, an denen der Wein hängt, sind von Silber; rings um den Garten fließt dunkles Gewässer und nur in der Mitte liegt ein Fußpfad; alles ist bis ins einzelne deutlich, in verschiedenfarbigem Metall ausgeführt. Jeder Gegenstand, jedes lebendige Geschöpf hat seinen bestimmten Platz: die Herde, die zur Tränke kommt auf des Hirten Flötenspiel, die verschiedenartigen Musikinstrumente, die Wiesen zwischen den Hügeln, das Tanzfest, die prächtigen Gewänder der Tänzer, die mit Schwertern, und der Tänzerinnen, die mit Kränzen geschmückt sind — kurz, wir sehen, wie man in jenen alten Zeiten arbeitete und wie man sich des Lebens freute. Im Mittelpunkt des Schildes erblickt man, wie auf einer sinnreichen Himmelskarte, Erde, Sonne, Mond und Sternbilder; und wie der Rahmen das Bild umgibt, so bildet der Fluß Okeanos, leuchtend in dunkelblauem Metall des Schildes äußeren Rand.

Noch reizvoller ist — vielleicht weil die Phantasie sich leichter eine vollkommene Vorstellung von diesem, zu frohem Genießen einladen den Platze zu entwerfen vermag — die Beschreibung vom Palaste des Alkinoos in der kleinen Inselstadt der Phaeaken, die wir in munterer Geschäftigkeit, im Glanz der Morgenfrühe vor uns sehen, so plastisch wie irgend ein Bild vom Meeresstrand, das uns im letzten Sommer gefallen hat. Vom Gestade der See

wandelt Odysseus zur Stadt hinan und trifft eine Göttin, die, einem jungen Mädchen gleichend, einen Wasserkrug in den Händen hält. Steil ragten die Mauern der Stadt empor; zwei hohe Dämme ließen eine schmale Einfahrt in den steingemauerten Schiffshafen frei; von der Heerstraße aus konnten die Spaziergänger auf die ankernden Schiffe herabblicken. Inmitten der Stadt stand in glänzender Pracht des Königs Palast, kunstvoll durch verarbeitetes Metall geschmückt; sein Glanz gleicht „der Sonne und des Mondes Glanz“. Heftiger klopft das Herz des Odysseus, als er die Burg zwischen geschickt bewässerten Anpflanzungen erblickt; die Schwelle und die Wände sind aus lauterem Kupfer; aus dunklem Eisen die verschlungenen Kranzgewinde. Die Türen sind golden, Türpfosten und Türriegel aus Silber; die Griffe wiederum sind aus Gold.

„Wänd' aus gediegenem Erz erstreckten sich hierhin und dorthin
„Tief hinein von der Schwelle gesimst mit der Bläue des Stahles.
„Eine goldene Pforte verschloss inwendig die Wohnung;
„Silbern waren die Pfosten gepflanzt auf eherner Schwelle.“

Hunde aus gleich kostbarem Metall hielten zu beiden Seiten Wacht, wie die Löwen an dem alten Torweg zu Mykenä, oder wie die gigantischen, mit Menschenhäuptern versehenen Stiere an der Pforte eines assyrischen Tempels. Drinnen beim Schmaus werden brennende Fackeln von den Händen goldener Jünglingsgestalten getragen, während die Gäste auf den Sesseln ruhen, die rings an den Wänden stehen, und

die mit den prächtigsten Arbeiten von Frauenhänden bedeckt sind.

Von diesen beiden glänzenden Schilderungen muß augenscheinlich einiges abgezogen werden. Sind wir doch in Märchenlanden; übernatürliche, zauberhafte Kräfte treiben ihr Spiel. Und doch: solche Beschreibungen, wie die vom Schilde und vom prunkvollen Palast des Alkinoos fallen bei Homer durchaus nicht episodenhaft aus dem Gesamtbild heraus, sondern sind in hohem Grade charakteristisch für ihn, weil sie seine stete Vorliebe für alle Arten eines anmutigen Kunstwerkes zeigen, das allen Dingen, so sagt er, wie der Sonnenschein Glanz verleiht. Lesen wir Homer, glauben wir durch die Kostbarkeiten einer königlichen Sammlung zu wandeln. Er umhüllt nahezu jede Seite des Lebens mit dem Gewand der Schönheit, gewebt von Künstlerhand. Die Sessel, die Truhen, die Polster sind Erzeugnisse eigenartigen Gewerbefleißes, in wirksamer Schattierung durch getriebene Ornamente von kostbarem Metall verziert, oder mit buntem Elfenbeinmosaik, mit dem Blau der Kyanen, mit Bernstein oder mit mattem, bernsteingleichem Golde ausgelegt. Die Außenseite der steinernen Wasserleitungen, die Teiche, die öffentlichen Wasservorrichtungen, die Wälle, auf denen die müden Krieger rasteten, wenn sie nach Troja zurückkehrten, alles ist geschmackvoll und gefällig.

Jeder zarte Ton in der Farbe und im Gewebe der Stoffe ist sorgsam berücksichtigt — die Feinheit, Festigkeit, Weichheit, Geschmeidigkeit, der Glanz, die Weiße

und der nektargleiche Schimmer, den der Weber mit Freude verwertet. „Meerpurpurne“ Fäden zu spinnen, ist die würdige Beschäftigung der Königinnen und Edelfrauen. Alle Schilde sind bei Homer mehr oder weniger durch verschiedenfarbige Metalle, bisweilen auch, wie der Leonardos, durch irgend ein groteskes Ungeheuer verziert. Die zahlreichen Arten der Becher sind mit goldenen Buckeln versehen; Figuren, zum Beispiel Tauben, dienen als Handgriffe. Die großen kupfernen Kessel werden mit dem Epitheton „blumenreich“ bezeichnet. Das Sattelzeug der Pferde und die verschiedenen Teile des Wagens sind mit verschiedenen Metallen beschlagen. Der Schmuck der Frauen und ihre Toiletten-Vorrichtungen werden beschrieben — πόρπας τε γναμπτάς θ’ἕλικας, κάλυκάς τε καὶ ὅρμους — die goldenen Salbenfläschchen. Schönheit und Brauchbarkeit sind noch unzertrennlich vereint. Alles was der Menschen Hände formt, entzückt in gleicher Weise den Verfertiger und den Betrachter. Von dieser zarten Pracht gibt uns besonders Troja ein lebhaftes Bild. Die Trojaner sind ja im Grunde genommen Griechen — asiatische Griechen; und Troja bedeutet, wenn es auch in jeder Hinsicht auf einer höheren Stufe der Kultur sich befindet, nicht eigentlich einen Gegensatz zum westlichen Ufer des aegäischen Meeres. Wir erblicken nicht eine „barbarische Welt“, sondern eine Welt, die, wie wir uns sehr wohl vorstellen können, auch unsre — vergleichsweise — recht abgehetzten Nerven gerade durch jene sinnreiche Einfachheit, über die wir uns bei all ihren

Erzeugnissen freuen, entzücken könnte; vor allem durch die hervorragende Behandlung des Metalls, das mehr als irgend ein andres Material durch fabrikmäßige Bearbeitung verliert. Die Metallarbeiten, die Homer beschreibt, sind alle „gehämmert“, die Gelenke durch Niete oder Nägel hergestellt. Gerade derartige Metallarbeiten sprechen mit einer gewissen Naivität und Kraft am deutlichsten für die Geschicklichkeit der schaffenden Hand; überall glaubt man an dem teilweise spröden Material den Hauch und das Spiel der formenden Instrumente wahrzunehmen, die in feinfühligen Händen ruhend, von einem glänzend geschulten Geschmack geleitet werden. Allen Werken verlieh die kunstgeübte Hand das Gepräge individueller unmittelbarer Tätigkeit; und darin liegt bekanntlich ein Hauptreiz bei aller Metallarbeit, besonders bei alter Metallarbeit.

Wir dürfen jedoch nicht vergessen, daß solche Schilderungen nur poetisches Beiwerk sind, daß sie uns keine Hilfe bieten, den Charakter eines Zeitalters zu definieren. Doch das Eigenartige dieser homerischen Schilderungen, das, was sie von andern auf den ersten Blick von ähnlichen Beschreibungen unterscheidet, liegt in ihrer inneren Überzeugungskraft, mit der sie bis zu einem gewissen Grade die Wirklichkeit wiedergeben. Allein sie enthalten auch Anzeichen dafür, daß die Phantasie schon damals beim Anblick von wirklichen Kunstwerken lebhaft erregt wurde und zu arbeiten begann. Solch genaue, erfreuende, liebevolle Schilderungen von Einzelheiten des Beiwerkes, solch haarscharfe Beobachtungen

der Art und Weise, wie Kupfer, Silber, Gold oder Mattgold zu Wagen, Waffenschmuck und Frauenkleidung gebraucht wurde oder die Wände schmückte — die freudige Begeisterung an der „Technik“ — liefern uns den Beweis, daß all diesen Erzählungen ein gewisser Gehalt an Wahrheit zukommt. Der griechische Dichter beschreibt solche Erzeugnisse mit derselben Lebendigkeit und Frische, mit demselben Maß von Liebe, mit welcher andre Dichter von den Blumen singen; er spricht von ihnen selbstverständlich in dichterisch verklärter Weise, doch in jener weihevolleren Art der Poesie, die noch ganz unter dem lebendigen Eindruck der kostbaren, soeben erschauten Gegenstände steht. Wahrhafte Dichtung zieht, das ist klar, instinktiv alle schönen Dinge in ihren Bereich. Doch bei wie vielen Dichtern würde nicht dieses fortwährende Hervorheben rein äußerlichen Beiwerkes gekünstelt wirken! Überall würde das Metall an Glanz verlieren, die Linienführung würde entstellt sein. Und das hat seinen Grund darin, daß die Erzeugnisse selbst eines hervorragenden Kunsthandwerkes nicht immer das ästhetische Empfinden zu erregen oder zu erheben vermögen. Nun ist es aber wahrscheinlich, daß die Produkte der orientalischen Kunst, und ihre Nachahmungen, die für Homer in seiner Heimat die Welt der Kunst bedeuteten, ihm in einer Fülle, in einer Frische vor Augen standen, die gerade genügte, die Phantasie zu erwärmen und anzureizen, ohne sie zu übersättigen. Er sieht ein exotisches Erzeugnis, er sieht es gerade genügend, aber nicht zu sehr in Einzelheiten. Der Schild des Achilles

und der Palast des Alkinoos gleichen Träumen; doch solche Träume flattern ohne Unterlaß durch die ganze Ilias und Odyssee — Kinderträume, in denen nach einem Tage voll lebendig frischer Eindrücke all die flutenden Erinnerungen der geschauten Dinge nochmals zum Leben erwachen. Die Beschäftigung mit diesen Gegenständen und ihr Anblick bereiten ihm die gleiche Freude wie seinem Helden; ihr leuchtender Glanz verklärt alles, was er darüber sagt, ist, man möchte fast behaupten, in seiner Sprache inkarniert, so daß selbst sein Wortschatz „chryselephantin" wird. Die kunstreichen Schilderungen Homers sind, obwohl von der Phantasie durchgeistigt, doch nicht ausschließlich Phantasieprodukte, und die bekannten Überreste der Denkmäler frühester, historischer Zeiten gleichen dem Schattenspiel eines Traumes in einer zwar nüchternen aber realen Welt.

Die Kunst der heroischen Epoche, über die Homer uns berichtet, verbindet sich also einerseits mit diesen märchenhaften Schätzen, die eine Zierde mythologischer Erzählungen bilden, und die bisweilen gar wundersam in menschliche Schicksale eingreifen. Der Halsschmuck von Eriphyle, der Halsschmuck von Helena, den Menelaos, wie die Überlieferung erzählt, zu Delphi der Athene Pronoia nach Beendigung des trojanischen Kriegs weihte, sind zweifellos mythische Gegenstände, die aber doch bezeugen, daß selbst in diesen frühesten Zeiten der griechische Charakter ästhetisches Empfinden besaß. Andrerseits aber ist die Kunst des heroischen Zeitalters

auch mit den wirklichen uralten Anfängen künstlerischer Produktion verknüpft. Aus Homers gelegentlichen Bemerkungen über die Instrumente zum Beispiel, und über die Methode der Herstellung in jener Epoche finden wir viele reale Anhaltspunkte; hauptsächlich in bezug auf Metallverarbeitung. Er geht sogar bis zur Töpferscheibe zurück, um klar und naturgetreu zu schildern. Wenn er künstlerisch verarbeitetes Holz beschreibt, unterscheidet er verschiedene Entwicklungsstufen der Arbeit; wir sehen deutlich die Instrumente zum Drechseln und zum Bohren, zum Beispiel den altmodischen Drillbohrer, der durch einen Riemen herumgewirbelt wurde, vor uns. Er erwähnt die Namen von zwei Künstlern; der eine kommt einem wirklich schaffenden Künstler zu, der andre bedeutet nur die Personifikation eines Kunstgewerbes — beide sind verirrte und zufällig erhaltene Überreste aus einer Welt, in der, wie wir wohl annehmen dürfen, eine umfangreiche und mannigfache Tätigkeit herrschte. Die Schmiede des Hephaestos ist eine wirkliche Schmiede; die zauberhaften Dreifüße, mit deren Herstellung er beschäftigt ist, verraten in ihrer Konstruktion eine Herstellungsmethode, die alten Zeiten wohlbekannt war. Reliefkompositionen, die Homers Schilderungen entsprechen, wurden tatsächlich aus dünnen Metallplatten verfertigt, die man in passender Weise zuschnitt und dann in die beabsichtigte Form brachte, indem man sie über ein hölzernes Modell legte und hämmerte. Diese Reliefs wurden dann mit einem unterschiedlich gefärbten Metall, das entweder als Hinter-

grund oder als Basis diente, durch Nägel oder Niete vereint, da das Löten des Metalls noch unbekannt war. Diesen Vorgang nannten die Alten „Empästik". Solch getriebene Arbeiten aus Metall erfreuen sich selbst heutzutage noch besonderer Vorliebe.

Auch bei dem wunderbaren Schilde stoßen wir auf andre und indirekte Spuren von Realität. Als ich vom Schild des Achilles sprach, wich ich absichtlich von dem Gedankengange ab, der bei der Beschreibung der Reliefs in der Ilias maßgebend war, da ich wünschte dem Leser die volle Wirkung von der Vielseitigkeit und Genauigkeit einer Komposition zu übermitteln, die in der engen Umrahmung eines Schildes eine Darstellung oder ein Gemälde von der Gesamtheit antiken Lebens entwirft. Homer verfolgt dagegen bei diesen Episoden den Werdegang der rein äußerlichen Form, und ist demgemäß mit der Werkstatt des alten Waffenschmiedes weitaus vertrauter, als wir auf den ersten Blick zu wissen glauben. Der Schild wird aus fünf übereinander liegenden Platten von verschiedenem Metall gebildet; jede Platte hat einen kleineren Durchmesser als die unmittelbar unter ihr liegende; ihre flachen Ränder kennzeichnen sich somit als vier konzentrische Streifen oder Metallringe, die einen zentralen Buckel umschließen; der äußerste Kreis oder Ring ist der dünnste. Dieser Anordnung entspricht die Entwicklung von Homers Schilderung. Die Erde und die Sterne des Himmels befinden sich auf dem zentralen Buckel, der wie ein kleiner abgesonderter Himmel über der weiten Welt schwebt, und der für Homer

den Ausgangspunkt bildet; immer weiter zieht er den Umkreis bis zum Flusse Okeanos, der die äußerste Begrenzung des Ganzen darstellt. Die Gegenstände korrespondieren miteinander, oder bilden, wie auf einem Wappenschild, ein Ganzes; die Stadt im Frieden liegt der belagerten Stadt gegenüber — Frühling, Sommer und Herbst stehen in Wechselbeziehung — in voller Übereinstimmung mit einem bestimmten Wappenstil, der in der gleichzeitigen assyrischen Kunst recht häufig war, und der mit Vorliebe diese konventionelle Anordnung der verschiedenen Gegenstände ausübte. Das erkennt man besonders aus einigen erhaltenen metallenen Schalen assyrischer Arbeit, die, wie manche der ältesten griechischen Vasen, auf denen gemalte Pflanzen und Blumen konventionell angeordnet sind, auch ihrerseits solch heraldische Gruppierungen in geringem Maße veranschaulichen.

Die Beschreibung vom Schild des Herakles, die auf Hesiod zurückgeführt wird, ist wahrscheinlich eine Nachahmung Homers und trotz einiger, fein empfundener mythologischer Personifikationen, die sie enthält, dem Original nicht ebenbürtig. Über Malerei finden wir in Homer nichts Sicheres, dagegen ist es mit der späteren Epoche des Nachahmers wohl vereinbar, daß seine Komposition Anzeichen enthält, die auf die Benutzung eines gemalten Schildes als Modell hinweisen, da in seiner Schilderung im Vergleich mit der Homerischen das malerische Element die Formengebung überwiegt. Homer erfreut sich an seinen geistreichen Einfällen für

das „Zusammenfügen“ von Metallen; Hesiod dagegen glänzt in der ihm zugeschriebenen Schilderung durch sein „heraldisches Kolorit“, obwohl auch er an Zusammenstellungen von Metallen, hauptsächlich an der Vereinigung von Gold und Silber — an silbernen Figuren, die goldene Gewänder tragen, an silbernen Kentauren, die Fichtenzweige aus Gold als Stäbe in den Händen halten — seine Freude hat. Dabei aber müssen wir uns vergegenwärtigen, daß auch dieser Schild, wie der vom Achill, aus konzentrischen Metallplatten geformt ist; auch hier sind die Zwischenräume, vielleicht mit noch größerer Sorgfalt, ausgefüllt; schmalere Ringe, die zwischen den breiteren eingefügt wurden, zeigen Gestalten in schnellster, horizontaler, ununterbrochener Bewegung, die das Auge rings um den Schild herumführen, im Gegensatz zu der Ruhe in der Abwärts- oder Einwärtsbewegung jener Figuren, die die größeren Zwischenräume einnehmen. Auch hier lassen sich gewisse Analogien zwischen der Anordnung der Tiere und den Zeichnungen auf uralten Vasen erkennen.

Es finden sich also bei Hesiod wie bei Homer einwandsfreie Anzeichen für den Zusammenhang der teilweise sagenhaften Kunstschätze der heroischen Epoche, die durch die Phantasie noch übertrieben wurden, mit einer Welt wirklichen Handwerks. Dem Schild des Herakles wird noch ein weiteres herrliches Detail hinzugefügt: das Bild des Perseus, das in zartester Ausführung über der Oberfläche schwebt und in seltsam schöner Weise wie von Flügeln emporgehoben zu sein scheint.

Doch auch jener seltsame nicht zu unterdrückende Hang der Kunst zur Magie, der immer und immer aufs neue im Homer zum Durchbruch kommt — in den goldenen Jungfrauen zum Beispiel, die Hephaestos bei seiner Arbeit helfen und in ähnlichen Einzelheiten, die auf den ersten Blick die Glaubwürdigkeit des ganzen Gemäldes zu erschüttern, und es in unverfälschte Märchenwelten zu verweisen scheinen — auch er ist, bei richtiger Würdigung, ein Zeugnis für die wirklich erhabene Größe der Kunst zu Homers Zeiten. Man hat bisweilen behauptet, daß Kunstwerke, die übernatürlich wirken, stets eine untergeordnete Stufe einnehmen; sicherlich fand ihre Zauberkraft in den Menschen, denen sie nicht als vollwertig galten, keinen Widerhall. Wenn die goldenen Statuen sich wie lebendige Geschöpfe bewegen, wenn der Waffenschmuck, in seiner vollen Pracht, Achill wie mit Flügeln beschwingt, so hat dies seinen Grund nur darin, daß die Phantasie Homers unter dem Zauberbann wirklich gesehener, künstlerisch hinreißender Gegenstände sich befand. Nur diejenigen, die solche Kunstwerke in ihrer realen, kraftvollen Eindrucksfähigkeit vor Augen sehen, vermögen sie mit überirdischem, wundersamem Glanz zu umleuchten.

Ich erwähnte, daß das zu Metallarbeiten verwendete Material wegen der ihm anhaftenden Nutzbarkeit zur Zerstörung der geschaffenen Form geradezu herausfordert, sobald es in den Besitz von Menschen gerät, die dem Werk der Vergangenheit ohne Teilnahme und Verständnis gegenüberstehen. Griechische Kunst bleibt

für uns in allen ihren Epochen nur ein Torso; immer müssen wir, wie in visionärem Schauen, weite Klüfte ausfüllen, und mehr oder weniger substituieren; und von den feineren Arbeiten jenes heroischen Zeitalters, dessen Realität wir nur verschwommen erkennen, besitzen wir selbst bis zum heutigen Tage so gut wie nichts. Zwei Bronzeplatten, einige rostige Nägel, und bestimmte Anordnungen von Löchern an der Innenfläche der Mauern des „Schatzhauses“ zu Mykenä sind die einzigen Zeugnisse für das kraftvolle erfinderische Schaffen primitiver griechischer Kunst. Von der Verkleïdung der Steinmauern mit polirten Metallen gibt uns dagegen der Palast des Alkinoos in der Odyssee den Idealtypus, und der Pallastempel — das eherne Haus — in Sparta, dessen Inneres mit einer Auskleidung von Metallreliefs geschmückt war ein späteres Beispiel aus historischer Zeit. Dies „Schatzhaus“, ein Bauwerk, dessen gewaltige Kraft, wie Pausanias meinte, mit den Pyramiden verglichen werden konnte, veranschaulicht hinreichend deutlich die heroische oder sogenannte kyklopische Architektur. Sei es nun eine Schatzkammer, ein Grabgewölbe oder beides (man glaubte vielleicht, daß der egoistische Tote sich in alle Ewigkeit an dem kostbaren Waffenschmuck, den Trinkschalen und den Spiegeln, die es enthielt, ergötzen werde) — dieser Kuppelbau, der aus konzentrischen Kreisen von Stein gebildet wurde, und der sich allmählich nach oben bis zu einem Schlußstein auf der Spitze verengte, kann als Beispiel für einige ähnliche Gebäude in andern Teilen Griechenlands, und

für zahlreiche andre Bauten dienen, die in irgendwelchen Landen ein ähnliches architektonisches Gepräge trugen, die alle aus großen, vielflächigen Steinblöcken errichtet waren, welche, sorgfältig ohne Hilfe von Zement aneinandergefügt, durch den Gegendruck in ihrer Lage erhalten wurden. Charakteristisch hierfür ist die allgemeine Tendenz, für die Pfeiler und Querstücke der Türen zum Beispiel, und bei der Konstruktion von giebelartigen Durchgängen ungeheure Steinblöcke zu verwenden. Zwei Reihen solcher Steine mußten einander in einem spitzen Winkel innerhalb des Durchmessers der Mauern stützen.

In ihrer gewaltigen Größe und Wucht, erschüttert durch die Stürme von nahezu drei Jahrtausenden, scheinen die Fragmente dieser Architektur auf den ersten Blick Werke der Natur zu sein. Zu Argos, Tiryns und Mykenä sind die Fundamente der alten Bauwerke vollständiger erhalten. In Mykenä steht noch der Torweg der „Akropolis“ — ein unsterbliches und fast einzigartiges Denkmal uralter griechischer Skulptur — mit seinen beiden wohlbekannten, ausgehauenen Löwen, welche in heraldischer Gruppierung eine symbolische Säule tragen, und über einer mächtigen Oberschwelle im Dreieck sich erheben. Die Köpfe sind verschwunden; sie waren wahrscheinlich aus Metall, von Künstlern des Morgenlandes angefertigt. An dem Teil, den man als Fassade bezeichnen dürfte, vermag man noch Spuren von eingelegter Arbeit aus farbigen Steinen zu erkennen, und innerhalb des Torwegs sind auf den glatten Steinplatten des Bodens noch die Räderspuren sichtbar. Wenn

wir diese Bilder mit den ehernen Streitwagen Homers vereinigen, so kann vor unserm inneren Auge der ganze grandiose Charakter des Ortes in vielleicht voller Realität erstehen. In der engen Umgrenzung dieser schattigen Kastelle befanden sich die Paläste der Könige, mit all jenem intimen Reiz, den wir oft nicht mit dem Freiluftleben der Griechen zu verschwistern vermögen. Ohne Zweifel gestattete dieses jedoch unter dem Dach der plumpen Paläste manche Äußerungen jener Eleganz fürstlichen Lebens, die das Mittelalter an solchen Stätten ermöglichte, und deren Anblick zum Beispiel in Homers Schilderung vom Palaste des Odysseus oder des Menelaos zu Sparta bezaubernd wirkt. Herb und düster von außen, zeigen diese Burgen der Könige von Argos innen einen Schmuck, so zart und duftig, wie das Netzwerk von Kräutern und Blumen, das jetzt ihre Trümmer überwuchert, eine Vornehmheit des Geschmackes, für die, wie ich sagte, jene goldene Blume auf silbernem Stiel, oder die goldene Honigwabe des Daedalus beredtes Zeugnis ablegen können. Aus diesen metallartigen Konstruktionen sich selbst stützender Polygone, die kraftvoll und undurchdringlich aufeinander ruhend das ganze Mysterium von der Vernunftmäßigkeit des Bogens schweigend predigen, leuchtet uns das volle künstlerische Beherrschen der Schwere des Steines, und das Verständnis für das „Gesetz der Schwere" entgegen. Doch nur für die Schwere; denn das Ornament erscheint noch nicht völlig der Architektur angepaßt, ist aber trotzdem, nach Homers Andeutungen, künstlerisch empfun-

den, von verwandten Künsten entlehnt, besonders von der Kunst der Metallarbeiter, denen jene Räume des Palastes anvertraut wurden, welche eine spätere Epoche mit Malereien oder Steinreliefs schmückte. Die Kunst des Asiaten dient dazu, das plumpe, heimatstolze Haus zu zieren; und daß diese Kunst frisch, wohl durchdacht und leicht sinnlich war, können wir aus dem Luxus jenes asiatischen Zimmers von Paris schließen, das weniger für einen Kriegsmann als für einen, der zum Tanze eilt, geschaffen scheint. Im Verein mit der Gewalt jener architektonischen Werke, die noch erhalten sind, entwerfen die homerischen Schilderungen vom Gemach des Paris und vom Palaste des Alkinoos ein noch prägnanteres Bild dieser uralten Periode — von dem Zeitalter der Tyrannen und der Burgen, von der Periode gewaltiger Dynastien, die „göttliche Rechte" für sich beanspruchten — und in mancher andern Hinsicht sicherlich auch ein Bild von der Gesamtkultur ihrer Zeit. Die ungeheuren Bauwerke können vielleicht bei dem Gedanken an den verschwenderischen Verbrauch menschlicher Arbeit unser Mitleid erregen; doch wurde bei einigen von diesen Werken auch der allgemeinen Wohlfahrt Rechnung getragen, zum Beispiel bei der Trockenlegung des kopaischen Sees, zu der das Volk den Rücken krümmen mußte, willig oder gezwungen. Die Fürsten lebten in dem egoistischen persönlichen Luxus, der als ein charakteristisches Zeichen der Feudalherrschaft in allen Zeiten sich findet. Denn das Volk ist über das Land verstreut, mit Ackerbau beschäftigt oder in kleinen

Dörfern vereint, wo es vielleicht beim Anblick jenes Glanzes der glorreichen Kriegsleute auf den Bergen dort oben Anlaß zu Frohsinn und Unterhaltung findet — teil hat an dem erhabenen Stolz der Tyrannen in den Grabgewölben und Palästen. Die Ahnung von dem „Fluch“ am Golde scheint auch damals schon bestanden zu haben; sie verband sich mit argwöhnischen Gedanken an seltsame Vorrichtungen, die man zur grausamen Knechtung dieser geschickten Metallarbeiter benutzte — mit dem Gedanken an irgend einen heimtückischen „Rost“ oder „Stier“, zum „Zwicken und Zwacken“; die Erinnerung an solche Dinge läßt sich wohl mit dem Frösteln des Hans Biedermeier aus unsern Tagen vergleichen, wenn er an die alte, zerstörte, französische Bastille denkt; sie spukt noch Generationen hindurch in den Ruinen solcher Labyrinthe von Stein, wo die alten Tyrannen Orgien feierten. Denn es ist falsch, daß jener grübelnde Glaube an Geisterspuk in zerstörten Gebäuden, für den die meisten von uns empfänglich sind, ein ausschließlich modernes Gefühl ist. Die Bezeichnung „kyklopisch“, die sich mit solch verlassenen Trümmern von Bauwerken, älter als die griechische Geschichte, verband, bezeugt den romantischen Einfluß, den sie auf die Phantasie des Volkes ausübten. Man sah in ihnen übermenschliche Kräfte und Fähigkeiten. Doch die Kyklopen haben, wie alle alten mythischen Künstlernamen wenigstens den Zug von Realität, daß sie nicht Namen von Individuen, sondern von Klassen waren, Namen von Gilden oder Vereinigungen von Arbeitern, in denen ein be-

stimmtes Handwerk ausgeübt und fortgepflanzt wurde. Die Daktylen, die „Finger“, waren die ersten Eisenarbeiter; die barbarischen Chalyben Skythiens die ersten Schmelzer; wirkliche Namen werden den alten sagenumwobenen Telchinen verliehen — Chalkon, Argyron, Chryson: der Kupferschmied, der Silberschmied, der Goldschmied. Die Erinnerung an ihre Tätigkeit ist noch in mancher Gegend, wo solche Metalle gefunden werden, lebendig. Sie verfertigen den Dreizack des Poseidon; doch dieser Dreizack ist ein wirkliches Instrument für den Fischer, die Thunfischgabel. Trotzdem sind sie böser Zauberei verdächtig, menschenfeindlich. Die leidende Menschheit konnte nicht ohne die Vorstellung von Ketten, Schlössern und Prokrustesbetten an sie denken. Ihre geheimnisvolle finstere Minen- und Metallarbeit spielt auch in den düsteren und grotesken Überlieferungen, die von ihnen erzählen, und in denen diese sterblichen Handwerksleute mit dämonischen Heerscharen identifiziert werden, eine Rolle.

Für diese Auffassung der heroischen Epoche der griechischen Kunst, die gleichsam eine Epoche wirklichen Goldes ist, eine Epoche, die sich selbst an kostbarem Material, an hervorragenden Handarbeiten in allen Zweigen des Kunstgewerbes begeisterte, dienen die letzten bedeutsamen Entdeckungen zu Troja und Mykenä, wenn es überhaupt möglich ist, eine annehmbare Theorie über ihr Alter und ihren Ursprung aufzustellen, als Unterlage. Die ästhetische Kritik hat sich stets davor zu hüten, die Seltenheit oder das Alter mit der künstlerischen

Schönheit zu verwechseln. Unter den Gegenständen, die zu Troja ausgegraben wurden — einige von ihnen sind nichts weiter als allerdings interessante und instruktive Kuriositäten — besitzt der sogenannte königliche Becher des Priamus, aus massivem Golde, zweihenkelig, mit doppeltem Ausguß (die schmalere Lippe war für den Wirt und sein Trankopfer, die breitere für den Gastfreund bestimmt), gerade in der Einfachheit seiner Zeichnung, in der Anmut seiner dem Zweck völlig entsprechenden Form eine positive Schönheit, einen absoluten Wert für den ästhetischen Geschmack. Wenn er auch eine vielumstrittene Stelle Homers endgültig erklärt, mutet er uns doch seltsam und ungewohnt an; das „Diadem" dagegen, mit seinen verflochtenen, mattgoldenen Ketten und Blumen zeigt, daß solch verschwenderische goldene Fransen, die Hephaestos für Achills Helm verfertigte, und die so anmutig pendelten, wenn er sich bewegte, tatsächlich dem Charakter alter griechischer Kunst entsprachen.

Allerdings könnte man die Beschreibung von den Ausgrabungen zu Mykenä eher für das wohldurchdachte Kapitel eines Romans, als für den Bericht von nüchternen Tatsachen halten. Die lebhaften, halb kindlichen Träume von jenen vergrabenen Schätzen, die man in den Gräbern der Menschen findet — Träume, deren Lockungen niemand sich entziehen kann — werden übertroffen beim Anblick dieser alten Könige, die da schlummern im Glanze ihrer Kronen und ihrer Brustpanzer aus gestanzten Goldplatten; ihre Schwerter, mit goldenen

Bildwerken verziert, ruhen an ihrer Seite, wie in einem Rittergrab; selbst ihre Gesichter sind seltsamer Weise mit goldenen Masken bedeckt. Ja sogar der Boden eines Grabes, so lesen wir, war dicht mit Goldstaub besät — die reiche Vergoldung war von einem zerstörten königlichen Gewande herabgefallen; ein andres Grab fand man mit goldenen Blättern und Blumen überschüttet. Und mitten in der Überfülle dieser feinen, dünnen Trümmer lagen Ringe, Armbänder, kleine Kronen, die Kindern zu gehören schienen, zarte Schmetterlinge, die zum Schmuck der Gewänder dienten, und die goldene Blume auf silbernem Stiele — alles aus reinem, mattem, durch keine Legierung verhärtetem Golde, dessen feine Fäden man nur behutsam berühren darf, wenn sie auch durch Hand und Hammer in ein wellenförmig gewundenes Relief gedreht und gestanzt wurden — der Thunfisch mit seinen langen vibrierenden Armen ist ein beliebtes Motiv.

Homer gibt uns also ein getreues Bild von dem verschwenderischen Leben der Fürsten der heroischen Zeit, wo die Kunst im königlichen Solde steht. Unter manchen andern kostbaren Gegenständen fand sich der Kopf einer Kuh, prächtig in der Zeichnung, golden, mit silbernen Hörnern, den Hörnern des Mondes gleichend. Er war vielleicht ein Symbol der Hera, die zu Argos in hoher Verehrung stand. Gerade dadurch wird das Studium der Mythologie so interessant, weil sie uns die Lebensweise und die Gedankenwelt des Volkes, das sie ersann, widerspiegelt. Und der Herakult, der zu Argos

am ausgeprägtesten war, stimmt mit dem, was wir hier über die Stellung der Kunst in der Kultur der Argiver gesagt haben, überein. Denn Hera ist in ihrem ursprünglichen Wesen Demeter gleichbedeutend — jener eine lebendige Geist der Erde, den man hinter dem Schleier all ihrer mannigfachen, sichtbaren Kräfte ahnte. Die Entwicklung eines allgemeinen mythologischen Grundgedankens bewegt sich jedoch bei den verschiedenen Völkern notgedrungen innerhalb der Grenzen ihrer äußeren Lebensweise und ihrer Gedankenwelt; sie können nur das, was in ihrer Seele lebt, in äußere Formen gießen. Darum sind religiöse Vorstellungen und Gebräuche, die in letzter Instanz von einem und demselben rudimentären Instinkt abgeleitet werden können, bisweilen grundverschieden. Aus den sichtbaren, physikalischen Kräften der Erde, aus ihren wechselnden Jahreszeiten schuf der alte pelasgische Geist die Gestalt von Demeter, mystisch, tiefe Ehrfurcht erweckend, und auch voller Pathos in ihrem Appell an menschliches Mitleid; von derselben Grundidee ausgehend entwickelt die Kultur zu Argos dagegen den Kult der Königin Hera, die bestenfalls nur eine Demeter der buntblühenden Blumenbeete ist; Homer beschreibt den kostbaren Glanz ihrer Gewandung, und gestattet uns dabei vielleicht doch noch — und das ist sehr charakteristisch — einige Spuren von der mystischen Persönlichkeit der Erde zu entdecken, in dem alles durchdringenden Duft der ambrosischen Salbe, mit der sie sich bestreicht, in der Fülle ihres Lockenhaares und in der seltsamen Vielfarbigkeit ihres

Schmuckes. In ihrer „Burgkapelle“ zu Mykenä ist sie mit einiger Anlehnung an die mystische Erde zu einer deutlich charakterisierten, lasterhaften, zornigen und eifersüchtigen menschlichen Gestalt geworden — zur Geliebten das Zeus, die künstlich die Reize ihrer Schönheit erhöht, in brünstiger Umarmung beim Könige weilt, ihn schmeichelnd in holden Schlaf versenkt, um ihn zu grausen Taten zu verleiten.

Das sind einige Andeutungen über den Charakter der griechischen Kunst in urältesten Zeiten. Sie beantworten ohne weiteres die Fragen, die sich zunächst erheben: Von wo aus kam Kunst nach Griechenland? War sie vielleicht eine Blume, die dem heimatlichen Boden entsproß? Dies ist von einigen Forschern mit aller Entschiedenheit behauptet worden. Andere, die in Zeiten lebten, wo man wenig oder gar keine Kenntnis von jenen griechischen Werken hatte, welche vor der Reife der Kunst unter Phidias geschaffen wurden, und die, wenn sie griechische Skulpturen aus Phidias Zeiten betrachteten, den Leuten zu vergleichen waren, die Michelangelo kritisierten, ohne die frühe toskanische Schule — die Werke von Donatello oder von Mino da Fiesole — zu kennen: diese andern begnügten sich leichthin mit Theorien über die fertige Übernahme der Kunst aus fremden Landen. Hauptsächlich die Kritik des letzten Jahrhunderts, welche einige charakteristische Anzeichen für den Zusammenhang alter griechischer Arbeit mit ägyptischer Kunst entdeckte (solche Anzeichen finden sich jedoch überall bei allen alten Werken), hat

daraus gefolgert, daß die griechische Kunst, wie auch die griechische Religion aus Ägypten — der alten, undenklich alten, wenig bekannten Heimat aller wunderbaren Dinge — stamme. Unter den Griechen selber finden sich Autoritäten, die dieser Herkunft das Wort reden, die, als sich Ägypten zum ersten Male griechischen Besuchern erschloß, staunend vor den Wunderwerken der alten ägyptischen Kultur standen, die mit ihrer eignen so ausgesprochen kontrastierte. Doch fand dieser Einblick in der Tat erst unter der Regierung des Psammetich, um die Mitte des siebenten Jahrhunderts vor Christi Geburt statt, also zu relativ später Zeit. Griechische Söldner wurden durch Psammetich nach Ägypten gebracht und dort angesiedelt, so daß die Griechen eine Zeitlang in enger Beziehung zum ägyptischen Leben standen. Selbstverständlich konnte der Anblick einer sich auf alle Gebiete erstreckenden künstlerischen Tätigkeit, die das ganze Leben verklärte, an ihnen nicht spurlos vorübergleiten. Sie gaben vielmehr der Kunst ihrerseits durch neue Motive frische Nahrung. Und wir wollen uns dabei erinnern, daß wir es nur den seltsamen Gebräuchen der Ägypter in betreff der Totenbestattung, nur ihrer Gewohnheit, die letzten Heimstätten der Toten mit all den Erzeugnissen werktätigen Lebens auszuschmücken, verdanken, daß von der ganzen Welt ihrer vielseitigen und abgeschlossenen Kunst mehr erhalten ist, also nur die großen monumentalen Bauwerke in Stein. Sonst würde auch hier die Lücke klaffen, die sich leider nur allzusehr in unserm Wissen über die griechische

Kunst geltend macht, wo die kleineren kunstgewerblichen Arbeiten einen ungenügenden Hintergrund für die monumentalen Architekturen und die kühneren Gebilde der Skulptur liefern.

Doch ganz allmählich kommen, eines nach dem andern, gerade wie im Mittelalter jene Werke, die das Wachstum der älteren Kunst vor dem Zeitalter des Phidias veranschaulichen, zum Vorschein und zu gerechter Würdigung. Sie zeigen uns, daß die griechische Kunst bereits einen Teil ihres Wegs zurückgelegt hatte, bevor sich Ägypten den Griechen erschloß, sie deuten — wenn überhaupt auf eine ausländische Quelle — eher auf orientalische als auf ägyptische Einflüsse hin. Darum findet auch heutzutage die Theorie, der zufolge griechische Kunst und viele andre griechische Dinge von Ägypten entlehnt sein sollen, kaum noch Verteidiger. In Griechenland sind alle Dinge alt und jung zugleich. Gerade wie die eigentlichen Atome der Substanz, aus denen körperliche Organismen zusammengesetzt sind, lange vorher in andern Verbindungen existiert haben (das wirklich Neue eines neuen Organismus ist die neue zusammenhaltende Kraft — die „Manifestation“ des Lebens), so können die wirklichen Keime, aus denen die Erzeugnisse der griechischen Kultur erblühten, von Archäologen, die ihnen nachzuspüren belieben, an irgend einem andern Orte aufgefunden werden; das gilt zum Beispiel auch für die eigenartige griechische Nationalarchitektur. Aber trotzdem ist alles so ausgesprochen „autochthon“, wie die

Griechen es nannten, der Heimatscholle neu entsprossen, kraft eines neuen, beseelenden, zusammenfassenden Geistes, der die kalten Grundideen befruchtet, der ihnen vor allem die erstaunliche Empfänglichkeit für menschliches Wesen und menschliches Schicksal — für die Heiligkeit der Seele und des Leibes — verleiht, daß die Griechen für all diese Dinge im Grunde doch die „Pfadfinder" waren. Der ursprüngliche und nachhaltige Anlaß zum Erwachen der Kunst scheint allerdings von auswärts gekommen zu sein. Mehr und mehr wird durch neue Entdeckungen und untrügliche Analogien die Ansicht gestützt, daß der Ursprung der griechischen Kunst in letzter Instanz auf Assyrien, in erster Instanz auf Phönizien (teilweise über Kleinasien und hauptsächlich über Cypern) zurückzuführen ist. Und diese urwesentliche Verbindung machte sich immer und immer von neuem, wie ein sonderbares Spiel der Vererbung geltend, als Griechenland, alte verwandtschaftliche Beziehungen aufs neue kräftigend, in späteren Zeiten mit der Kultur Lydiens und Kariens, und auch mit jener asiatischen Tradition in Berührung kam, von der uns der jonische Stil der Architektur, der sich durch ihre ganze Entwicklung verfolgen läßt, ein Beispiel gibt. Diese asiatische Tradition äußerte sich in all ihrer Erfindungskraft oder „ποικιλία" am stärksten in der heroischen Epoche, von der ich gesprochen habe, und trat bei einzelnen Schulen und Meistern Griechenlands mehr als bei andern in den Vordergrund; allerdings stets in deutlichem Kontrast zu der schärfer ausgeprägten und selbstbe-

wußten hellenischen Geistesrichtung. Homer selbst bezeugt die wechselseitigen alten und gefahrvollen Handelsbeziehungen zwischen den Griechen und den Völkern des Morgenlandes; auch Herodot, in dem klaren und belebten Bilde, mit dem er sein Geschichtswerk beginnt. Wir vergessen bisweilen bei der gewaltigen Rolle, die Griechenland in der Kulturgeschichte spielt, uns zu vergegenwärtigen, wie klein dies Land in Wirklichkeit war, wie leicht man von Insel zu Insel und bis zur kleinasiatischen Küste gelangen konnte. Wir können deshalb keine scharfe Trennung zwischen Asien und Griechenland machen, noch von der Hand weisen, daß abgesehen von bedeutenden und kontrollierbaren Handelsbeziehungen unkontrollierbare asiatische Einflüsse der mannigfachsten Art, gleichsam durch Anziehung und Abstoßung, auf Sitten und Geschmack der Griechen wirkten. Homer tat, wie wir sahen, recht daran, Troja im wesentlichen das Gepräge einer griechischen Stadt zu geben, und Einwohner, die ihren Verwandten am westlichen Ufer kulturell in jeder Beziehung überlegen, in praktischer oder moralischer Hinsicht vielleicht nicht ebenbürtig waren, da ihr Charakter zu jenem weichlichen jonischen Wohlleben neigte, für welches das Gemach von Paris aus Zedernholz und Gold als Typus dienen kann. Doch diese Charaktereigenschaft wird der erhabene, schärfer präzisierte europäische Einfluß des dorischen Apoll eines Tages bei allen wahren Griechen läutern. So bildet das Aegäische Meer mit seiner Inselwelt ein Band der Vereinigung, keine Schranke; und

Griechenland müssen wir uns, wie schon ausdrücklich bemerkt wurde, als sein ununterbrochenes Ufer vorstellen.

Die charakteristischen Eigenheiten der griechischen Kunst des heroischen Zeitalters stimmen wirklich, so weit sie sich unsrer Kenntnis erschließen, mit denen der phönizischen Kunst überein, vor allem im Wohlgefallen am Metall, das man in der Architektur hauptsächlich zur Auskleidung aller möglichen Dinge verwendete. Die kostbaren Materialien, an denen die antike griechische Kunst sich begeisterte, kamen tatsächlich von Phönizien — Elfenbein, Bernstein und Edelmetalle. Sie wurden von waghalsigen phönizischen Kaufleuten eingeführt, zum Austausch gegen die berühmte Purpurschnecke, um deren Erwerb sie tief in alle griechischen Häfen eindrangen. Die neuesten Forschungen bezeichnen die Insel Cypern als die ergiebige Quelle der alten Welt für Kupfer und Kupferarbeiten, als die hauptsächlischste Vermittlerin zwischen phönizischer und griechischer Kunst; und einige auf Cypern gefundene und jetzt im britischen Museum befindliche archaische Figuren, die Aphrodite mit der Taube darstellen — Figuren, die auf den ersten Blick aus den Nischen einer gotischen Kirche Frankreichs zu stammen scheinen — sind zum mindesten einige der ältesten Erzeugnisse der griechischen, augenscheinlich unter dem Einfluß phönizischer Meister stehenden Skulptur. Ich wiederhole nochmals: Die Mythologie gibt uns ein Spiegelbild charakteristischer Tatsachen. Über Cypern

kommt der Aphroditekult von Phönizien nach Griechenland. Hier, in Cypern, bringt man die Göttin mit einigen andern Elementen mythologischer Tradition in Verbindung, besonders mit der lieblichen alten Sage von Pygmalion, in der sich die Gedanken über Kunst und über Liebe auf das innigste verschwistern. Zuerst kommt, als Schmuck am Bug phönizischer Schiffe, das schirmende Bild der Aphrodite „Euploia“, der Schutzherrin aller Schiffer nach Cypern — nach Cythera; aus diesem einfachsten Grunde ist sie ursprünglich „Anadyomene“. Immer ist sie auf das engste mit der Kunst verbunden. In Cypern zeitigt ihr Kult eine Architektur, die nicht durch Wucht, sondern durch Reichtum an heiterem Glanz wirkt — die Kunst der Altarbauer und Schnitzer von Reliquienkästen, die Kunst der Gewandung, der Gewandung von Aphrodite; und die freudige Begeisterung hieran ist, wie wir gesehen haben, ein charakteristisches Zeichen für den wahren Homer.

Und jetzt begreifen wir, weshalb Hephaestos, der bucklige, anmutlose Gott der Gemahl von Aphrodite ist. Hephaestos ist der Gott des Feuers, allerdings; als Feuer wurde er von Zeus aus dem Himmel geschleudert; in dem wunderbaren Wettstreit zwischen Achill und dem Flusse Xanthos (im einundzwanzigsten Buche der Ilias) ergreift er zugunsten des Helden Partei — Feuer kämpft gegen Wasser. Doch bleibt er nicht lange der Repräsentant aller Funktionen des Feuers; bald schon stellt er nur eine Beziehung desselben zur alten Kunst dar. Er wird der Schutzherr der Schmiede, der selbst

in seiner Schmiede arbeitet, gerade wie das Volk solche Arbeiter wirklich wirken sah; er ist der geschickteste aller Daedali, Mulcibern, und Kabeiren. Daß der Gott des Feuers zum Gott aller Künste, auch der Architektur wird, — er baut die Paläste der Götter — und zugleich der Gemahl von Aphrodite ist, spricht für drei Tatsachen: Erstens für das hervorragende Ansehen, dessen sich im alten Griechenland jene herrliche, eigenartige Kunst der Metallarbeit, für die der Gott „leibt und lebt" erfreute; zweitens für die Steigerung solcher Tätigkeit im Dienste Aphrodites zu einem geradezu sinnberauschenden persönlischen Glanz; drittens für den ursprünglichen Zusammenhang all dieser Erscheinungen mit Cypern und Phönizien, von wo „buchstäblich" Aphrodite kommt. Hephaestos ist die „seelische Essenz" des asiatischen Elements in griechischer Kunst.

So also sieht das Bild von der ersten Periode der griechischen Kunst aus. Ein Volk, dessen Kultur noch jung ist, berauscht sich, wie es der Jugend frommt, am Dekorativen, an der leidenschaftlichen Schönheit von Elfenbein und Gold, an den lieblichen Erzeugnissen kunstgeübter Hände. Alles das kam zu den Griechen zugleich mit dem Aphroditekult über Cypern von Phönizien, von der alten dekadenten Kultur des Morgenlandes, das selbst seit langer Zeit dieses Glanzes überdrüssig geworden war; im kärglichen Maße wird es ihnen zuteil, so kärglich, daß ihre Gedanken immer gen Osten, zum Wunderland, wo es Kunst in Fülle gibt, zurückwandern. Und wie kärglich auch immer das Maß

war, mit dem ihnen Generationen hindurch gemessen wurde: die Welt des asiatischen Kunstgewerbes beginnt ihre sensiblen Fähigkeiten zu erregen, gewöhnt die Hand an das Schaffen, das Auge an die Würdigung eines feineren, mehr durchgeistigten Gehaltes in materiellen Erzeugnissen. Doch nirgends findet sich bislang in der ausgedehnten mannigfachen und hervorragenden Welt der Zeichnung irgend ein adäquates Verständnis für den Menschen an sich, nirgends zeigt sich, daß man die menschliche Gestalt genügend verstand und beherrschte, um der menschlichen Seele Ausdruck zu verleihen. Doch jene in erster Linie auf der Zeichnung basierenden Künste, an denen sich dieses jüngere Volk erfreut, tragen bereits — selbst wenn man sie nur als „Zeichnungen“ betrachtet — jenen Stempel von verständnisvoller Auffassung, jene deutliche Harmonie zwischen den gebrauchten Mitteln und den Zwecken, von der das völlig durchgeistigte Wunderwerk der menschlichen Gestalt die Vollendung gibt — eine Vollendnng, die bereits vorher in den grandiosen lebendigen Gestalten epischer Poesie, in der Kraft ihrer Gedanken, in ihrem Lachen und ihrem Weinen erreicht war. Und während diese jugendfrischen Menschen in ihren Arbeiten solch alte Handwerker nachahmen, sie weit und kühn überflügeln, lodern allmählich die Gluten ihrer Seele immer leuchtender auf — hinauf bis zum Theseus des Parthenon und bis zur Venus von Milo.

Die ideale Absicht der griechischen Skulptur, wie jeder Kunst, gipfelt darin, den tiefsten Gehalt mensch-

lichen Wesens und Schicksals zu erfassen, zu beherrschen und zu verkünden, ihn in einer Art und Weise des Ausdrucks zu verkünden, die an Klarheit, Anmut und Einfachheit, wenn möglich, den japanischen Blumenmaler erreicht. Der Forscher in griechischer Skulptur muß daher in sich selbst hauptsächlich die Fähigkeit heranbilden, den in der äußeren Form ausgesprochenen Gedanken zu würdigen; er muß sich daran gewöhnen, ohne Unterlaß beim Sehen seelisch zu empfinden, um das, was uns Ausdruck heißt, bis zum Urquell verfolgen zu können. Im Gegensatz hierzu aber muß er sich in gleich strengem Maße dazu erziehen, die Intelligenz, die in der „geschickten Ausführung" der Arbeit, in der Linienführung bei gezeichneten Werken, und in der stets rationellen Beherrschung des Materials sich manifestiert, richtig zu würdigen. Dies Verständnis für den geistigen Gehalt und für die Kunst der Zeichnung in den Erzeugnissen kleiner kunstgewerblicher Gegenstände kann man an manchen Quellen stärken, besonders an der vielseitigen und bedeutenden Kunst Japans. Diese Kunst, die einen Liebreiz, wie ihn die Natur selbst ausstrahlt, in alle Darstellungen, Vervielfältigungen und Gruppierungen hineinzulegen weiß — in Blatt und Blume, Fisch und Vogel, Röhricht und Quell — die nur dann versagt, wenn sie die Heiligkeit der menschlichen Gestalt zu bemeistern versucht: diese Kunst Japans ist den alten Zeiten der griechischen Kunst nicht so unähnlich, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte. Denn wir haben hier, und zwar nicht nur in Fragmenten,

das Schauspiel eines universellen Gehaltes an Nutzbarkeit und Schönheit in den Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens vor Augen, in einer zwar durch das Ahnen des seelischen Menschen noch nicht beeinflußten, und darum auch noch nicht reifen Form. Und schließlich muß sich der Forscher stets vergegenwärtigen, daß die griechische Kunst ein weitaus reicheres und wärmeres Leben in sich barg, daß sie gleichzeitig die Schatten und die düstere Größe ihrer Umgebung stärker widerspiegelte, als uns die Illustrationen eines Handbuchs über klassische Kunst zu veranschaulichen vermögen. Einige der alten griechischen Tempel waren so reich an ästhetischen Sehenswürdigkeiten, wie irgend ein berühmtes modernes Museum. Jene asiatische „ποικιλία", jener Hauch eines eigenartigen, zarten Liebreizes selbst in Einzelheiten, haftet auch den kühneren Phantasieprodukten der griechischen Kunst zu allen Zeiten an. Man kann deshalb kaum aufmerksam genug darauf achten, daß man dieses Verständnis für die Feinheiten in der Ausführung während des ganzen Verlaufs der Kunstentwicklung nicht verliert. Wir bemerken nicht nur, daß das winzigste Erzeugnis der Kunst, das kaum die Fläche der Hand bedeckt, die duftige Vasenmalerei „intaglio", Münze und Kamee, oftmals großartigere Linien zeigt, als manche lebensgroße oder überlebensgroße Figur; wir sind vielleicht auch zu der Annahme berechtigt, daß die Venus von Milo zum Beispiel nur die mit größter Meisterschaft ausgeführte Darstellung der „Vertue", im engsten Sinne des Wortes, ist. Jene heiligen Gestalten im

Tempel des Theseus sind eine vollendete Inkarnation des menschlichen Ideals, seelischer Kräfte und einer durchgeistigten Welt; sie sind auch die am vortrefflichsten „gearbeiteten“ Werke ihrer Art, in demselben Sinne, wie man Urne und Becher als gut „gearbeitet“ bezeichnet.

Und so dient eine meisterhafte, vielseitige Entwicklung tektonischer Künste — ein Zustand, in dem die Kunst einiger Nationen endete, den Griechen recht eigentlich zum Anlaß, zum Ausgangspunkt für ihre geistvolle Darstellung des sittlichen, beseelten Menschen. Auf eine Welt äußerlichen Glanzes, auf eine Welt von geknetetem Ton, gehämmertem Gold und poliertem Stein senken sich die belebenden Kräfte der Seele herab, läutern Metall, Stein und Ton, bis in ihnen lebendiger Odem, gleichwie im wahren warmen Körper, weht. Die Gegenwart dieser beiden Elemente spürt man in den Schicksalen der griechischen Kunst nach der heroischen Epoche fortwährend; und die beharrliche richtige Würdigung ihrer Wirkung und Rückwirkung von Epoche zu Epoche ist die wahre Philosophie der griechischen Kunst.

II. DAS ZEITALTER DER IDOLE

Die Kritik hat oftmals die Ansicht vertreten, daß die griechische Skulptur stets farbloses Gestein verbunden mit einem nahezu farblosen Hintergrunde verwendet habe. In Wirklichkeit wurde ihr Hintergrund jedoch, wie ich zu zeigen mich bemühte, durch eine Welt hervorragender kunstgewerblicher Erzeugnisse gebildet; sie verliehen den kleinsten Einzelheiten des täglichen Lebens Glanz und Geschmack, sie vereinten sich auf das engste mit einer eigenartig lebendigen Darstellung der menschlichen Gestalt — mit der kraftvollen Bewegung und Leidenschaft von vorbildlich edlen menschlichen Formen in würdiger Gewandung. Und alles das befand sich in einer Landschaft, so poesievoll wie Tizian sie malte. Wenn Statuen aus farblosem Stein von diesem Hintergrund sich abhoben, so geschah das, gerade wie bei Tizian, wo auf einigen Gemälden unbekleidete Gestalten sich befinden, nur um den Glanz des Hintergrundes zu kühlen und feierlich zu stimmen. Selten arbeitet der griechische Bildhauer in völlig farblosem Stein, auch nicht immer oder hauptsächlich in sorgsam ausgewähltem Marmor, sondern oft in reich getöntem Metall (dieser oder jener Bildhauer zog irgend eine besondere Art von Bronze für sein Werk vor, zum Beispiel die „hepatizon“ oder leberfarbene Bronze, oder die helle, goldene, korinthische Legierung), bis er zuletzt auf der Höhe seines Könnens „Chryselephantin“, —

16*

Werke aus Gold und Elfenbein auf einer Basis von Zedernholz schuf. Phidias vollendet im olympischen Zeus, in der Athene des Parthenon, was jene harmlose, heroische Goldschmiedszeit in Homer dunkel erkannte, jedoch bereits bewunderte. Und das berühmte Werk, von dem ich jetzt zunächst zu sprechen habe, ein Werk, mit dem die griechische Skulptur aus dieser halb mythischen Epoche hervortritt und gewissermaßen historisch wird, ist ein Glied in der Kette jener Kunst der Goldschmiede oder „Goldelfenbeinarbeiter", die uns vorwärts zum Werk des Phidias, rückwärts zu der prunkvollen, asiatischen Einrichtung des Gemaches von Paris führt.

Als Pausanias Olympia besuchte, am Ausgang des zweiten Jahrhunderts nach Christi Geburt, erblickte er neben andern kostbaren Schätzen des Heratempels eine wunderbar gearbeitete Truhe aus Zedernholz, in der, wie eine Legende — auch hier unverzagt echt menschliche Töne anschlagend — berichtete, Kypselos von seiner Mutter verborgen wurde, um ihn vor der Feindschaft ihrer Familie, der Bacchiaden, die damals die Aristokratie von Korinth bildeten, zu schützen. Das Kind erhielt infolge dieses Ereignisses den Namen Kypselos, („Kypsele" ist ein korinthischer Ausdruck für „Truhe") wurde Tyrann von Korinth, und seine dankbaren Nachkommen weihten, wie erzählt wurde, die herrliche alte Lade dem Tempel der Hera zum Andenken an seine Errettung. Das könnte nicht viel später wie um das Jahr 625 vor Christi Geburt geschehen sein. So viel

über die Erzählung, die Pausanias hörte. Dieser Bericht an sich und einige Einzelheiten desselben bieten jedoch Anhaltspunkte, die darauf hindeuten, daß das Werk in einer etwas späteren Zeit geschaffen wurde. Und da Herodot, wenn er die Legende von dem Zufluchtsort des Kypselos berichtet, die Schenkung der Truhe an den olympischen Tempel überhaupt nicht erwähnt, so ist das Werk möglicherweise nur eine der vielen späteren Imitationen antiker Kunst gewesen. Einerlei, welcher Zeit es angehört: Pausanias sah es, hat es ausführlich beschrieben, und wir können uns auf sein Urteil, wenigstens was den archaischen Stil anbetrifft, wohl verlassen. Wir haben es hier demnach mit einem deutlich vorstellbarem Erzeugnis aus verhältnismäßig alter Zeit zu tun, das, gänzlich verschieden von den vielleicht völlig mythischen Gegenständen, die Homer beschreibt, von einem so erfahrenen Kritiker wie Pausanias für ein echtes Werk ältester griechischer Kunst gehalten wurde. Den Wert, den diese Truhe für ihn in Hinsicht auf die spätere griechische Kunst hatte, kann man wohl mit der Bedeutung vergleichen, die die alten, mit biblischen Erzählungen geschmückten Bronzetüren am Südflügel des Domes zu Pisa für die spätere italienische Kunst besitzen.

Pausanias berichtet uns nichts über die Größe der Kypseloslade und nichts Bestimmtes über ihre Form. Einige Andeutungen lassen allerdings auf eine ovale Form schließen; wahrscheinlich aber war sie rechtwinkelig mit einer breiten Front und zwei schmalen

Seitenflächen, und stand, der Absicht des Künstlers entsprechend, gegen die Wand. Bei der Aufzählung der verschiedenen Gegenstände, die auf ihr in fünf übereinander stehenden Reihen dargestellt sind, geht er in der Weise vor, daß er rechts unten beginnt, die erste Reihe von rechts nach links verfolgt, in der zweiten Reihe von links nach rechts zählt, und in dieser Folge bis zum letzten Gegenstande der ersten Reihe, links oben, gelangt.

Die dargestellten Dinge, deren Legenden meistenteils in schwierigen archaischen Schriftzeichen beigefügt waren, hatte der Künstler zwanglos, wenn auch wohl unter einem leitenden Gesichtspunkt, verschiedenen poetischen „Zyklen", den Werken jener sogenannten „zyklischen Dichter", die die Homerische Tradition weiterspannen, entnommen. Pausanias spricht, gerade wie Homer in seiner Beschreibung vom Schild des Achilles, von einer Originalität und Prägnanz des Ausdrucks in Mienen und Gesten, die sicherlich die Grenze irgend einer alten Kunst überschritten, so daß wir glauben möchten, aus diesen Andeutungen nur den Widerhall dessen zu vernehmen, was der Besucher von enthusiastischen „Exegeten", von den Erklärern oder „Messnern" hörte; und doch, wer zum Beispiel einmal den Gobelin zu Bayeux gesehen hat, muß von der Leidenschaft und Kraft, deren die Hände selbst in den ältesten Zeiten fähig waren, sobald das Genie sie leitete, überzeugt sein. Einige Male ist in geistreicher Weise versucht worden, bei der Gruppierung der Szenen an der Vor-

derseite und an den Seitenflächen eine bestimmte äußere Symmetrie der Darstellung, der Figuren und der räumlichen Verhältnisse im echten assyrischen Stil wiederzugeben. Wir bemerken, daß einige prächtige allegorische Gestalten, in denen die Keime zu den großen künstlerischen Motiven späterer Zeiten enthalten sind, bereits hier eine Rolle spielen — „Tod“ und „Schlaf“ und „Nacht“. „Da sah man eine Frau, die auf ihrem rechten Arme ein weißes, schlafendes Kind hielt; auf dem andern Arm aber hielt sie ein schwarzes Kind, das zu schlafen schien; und sie ruhten dort mit gekreuzten Füßen. Die Unterschrift lehrt uns, was wir indessen auch ohne weiteres verstehen würden, daß die Figuren Tod und Schlaf und Nacht — die Mutter von beiden — bedeuten.“

Die Kypseloslade ist indessen, wie ich bereits betonte, gerade darum so äußerst interessant, weil sie wie das Zimmer des Paris, wie der Zeus des Phidias „chryselephantin“ ist; ihr Hauptmaterial besteht aus Zedernholz, die Figuren sind zum Teil aus Elfenbein, zum Teil aus Gold*, oder sie sind (und dadurch erhält sie gerade ihr eigentümliches Gepräge), aus dem Holz der Truhe herausgearbeitet. Und so können wir, wenn wir die Schilderung lesen, kaum umhin, in unserer Phantasie Gold, Elfenbein in entsprechender Weise auf die Darstellung zu verteilen. Der Becher des Dionysos und

* Pausanias gebraucht den Ausdruck „χρυσοῦν“ von dem Becher in der Hand des Dionysos — die Holzarbeit war mit Gold „plattiert“.

die Flügel bestimmter Rosse strahlten, wie Pausanias selbst uns berichtet, dort in Gold. Waren nicht die Äpfel der Hesperiden, das Halsband von Eriphyle, die Zügel, der Waffenschmuck, das gezückte Schwert in Amphiaraos Hand gleichfalls aus Gold? Waren nicht, wie das in weiß gehaltene Symbol des Schlafes, auch die andren Kinder, — zumal der unbekleidete Knabe Alkmaeon —, aus Elfenbein, gerade wie Alkestis und Helena und der jüngere, bartlose der Dioskuren? Waren nicht andrerseits Gold und Elfenbein zugleich für den Thron des Herakles, und bei den drei Gottheiten, die vor Paris erscheinen, verwendet?

Die Truhe des Kypselos leitet passend die erste historische Periode der griechischen Kunst ein, eine Periode, die sich bis zum Jahre 560 vor Christi Geburt, bis zur Regierung des Peisistratos in Athen erstreckt. Tyrannen, zu denen Kypselos und Peisistratos selbst gehörten, Menschen von willenskräftiger und bisweilen rücksichtsloser Individualität, die allerdings oftmals auch feinsinnige und gebildete Beschützer der Künste waren, beherrschten das Volk. Diese Epoche beginnt mit einer Reihe von Erfindungen an den verschiedensten Orten — Erfindungen, die sich zum größten Teil auf technisches Gebiet erstreckten, die jedoch mit einzelnen bestimmten Namen verknüpft sind. Denn während die Kunst sich zu entwickeln beginnt, macht sich mehr und mehr der Einfluß der Individualitäten, denen es beschieden war, neue Wege zu erschließen, geltend, und die Kunstschule, die allen Besuchern offen steht, und von

der aus dann wieder die Schüler in alle Teile Griechenlands wandern, spielt die Rolle einer Familie oder auch einer Innung, in der die Kunstwissenschaft wie eine Tradition von Vater auf Sohn sich vererbt. Von diesen ältesten Regungen der Kunst wissen wir wenig mehr, als was die spontanen Bemerkungen von Pausanias uns geben, die oftmals unklar, immer aber von zweifelhafter Glaubwürdigkeit sind. Wir können jedoch aus ihnen tatsächlich auf eine Periode lebensvoller künstlerischer Tätigkeit, die reichen Erfolg zeitigte, schließen. Byzes von Naxos zum Beispiel soll, wie berichtet wird, zuerst auf den Gedanken gekommen sein, Marmor in dünne Platten zu zersägen, um dieselben für die Dächer der Tempel an Stelle der Ziegel zu verwenden; daß sein Name uns überhaupt überliefert wurde, spricht sicherlich für den starken Eindruck, den solch eine herrliche weiße Fläche auf die ausübte, die sie zuerst erblickten. Neue künstlerische Entdeckungen stammen von verschiedenen Inseln des Aegäischen Meeres. Die ganze Periode steht noch unter der Herrschaft von Hephaestos, und hat ihre helle Freude vor allem an glänzender Metallarbeit. „Die Samianer“, sagt Herodot, „ließen von dem zehnten Teil ihrer Einkünfte — es waren sechs Talente — einen Mischkrug aus Bronze anfertigen, um den sich im Kreis Darstellungen von Greifenköpfen schlangen; sie weihten ihn dem Heratempel; er wurde von drei Kolossalfiguren aus Bronze getragen, die auf ihren Knien lagen und sieben Ellen hoch waren.“ Das geschah in der 37. Olympiade und mag als ein Charak-

teristikum jener Zeit angesehen werden. Denn die Volksphantasie, die noch in Nebelwelten wurzelt, die geheimnisvoll alle Dinge mit menschlichen Schicksalen verknüpft, hat noch teil an den seltsamen Erzeugnissen kunstgewandter Hände, an dem Ring des Polykrates zum Beispiel, der zugleich den ersten Versuch zeigt, einen Smaragd zu gravieren, und auch an dem mythischen Halsband der Harmonia. Pheidon von Argos verfertigt zuerst geprägtes Geld; man setzt das alte nagelartige Eisengeld — die „Obelisken" — außer Kurs und hängt sie im Tempel der Hera auf. Selbst in diesen alten Zeiten waren die Tempel auf dem besten Wege sich zu Museen umzugestalten. Durch Eucheir und Eugrammos wurde, der Überlieferung zufolge, die Kunst Tonvasen zu verfertigen, von Samos nach Etrurien verpflanzt; die Namen dieser Künstler sind zwar noch in mythische Nebel gehüllt, waren aber möglicherweise wirkliche Zunamen. Das war vielleicht auch bei Smilis der Fall, der das alte Standbild der Hera zu Samos schuf, und dessen Name von einem Werkzeug des Kupferstechers entlehnt ist. Korinth, die „Mater statuariae" zeigt sich schon in ältesten Zeiten als eine hervorragende Beschützerin der Kunst. Kurz vor der 29. Olympiade ließ sich der Töpfer Butades von Sikyon dort nieder. Die Berichte über die Erfindungen im alten Griechenland sind oftmals eng mit menschlichen Stimmungen oder Ereignissen verwoben. Wie auf Schmetterlingsflügeln flattert uns solch ein Ereignis zu und bringt uns Kunde von Butades dem Töpfer: die liebeskranke Toch-

ter des Künstlers hat an der Mauer das Profil ihres Geliebten skizziert, als er beim Lampenschein im Schlummer liegt; sie möchte sein Bild, auch wenn er fern von ihr weilt, vor Augen haben. Der Vater ergänzt die Skizze, die lange, wie man glaubte, im „Nymphaeum" zu Korinth bewahrt wurde. So entstand die Kunst, nach dem Leben in Ton zu modellieren. Butades erfindet fernerhin eine Methode, seinen Ton rot zu färben, und befestigt seine Masken an den Firstziegeln des Tempels.

Der Tempel der Athene Chalkioikos — der „Athene des ehernen Hauses" — zu Sparta, war das Werk des Gitiades, der als Architekt, als Bildhauer und als Dichter um diese Zeit in hohem Ansehen stand. Er schuf nicht nur das Altarbild der Athene, sondern dichtete auch, abgesehen von andern dorischen Liedern, eine Hymne an die Göttin. Dieser Tempel erhielt seinen Namen wegen seines Belages oder seiner Auskleidung mit Bronzeplatten, die in ihren köstlich gestanzten Darstellungen Stoffe aus alten Legenden vorführten. Pausanias sah diesen Tempel, und sein Bericht zeigt, daß man bereits einen reiferen Geschmack entwickelte, wenn man die Innenseite von Steinhäusern mit Metallplatten auskleidete, wenn man der Methode folgte, deren ältester historischer Typus das „Schatzhaus" zu Mykenä ist, deren heroischen Typus das Haus des Alkinoos darstellt. In den Schriften des Pausanias lebt noch jener Glanz, „wie vom Mond oder von der Sonne", der einst Odysseus zum Verweilen und zur Bewunderung zwang. Im rechten Flügel dieses „ehernen Hauses", so erzählte

er uns, befand sich eine Zeusstatue, auch aus Bronze, die urälteste aller Bronzestatuen. Sie war weder gegossen, noch aus einer einzigen Metallmasse hergestellt, sondern bestand aus einzelnen, gesondert angefertigten Stücken, die, vielleicht mit dem Hammer über einem hölzernen Modell gestanzt, durch Nägel oder Niete aneinander gefügt waren. Das war die älteste Methode, um die verschiedenen Teile einer Metallarbeit, um Statue oder Krug oder Brustpanzer zusammenzusetzen, eine Methode, die manch treffliche Gelegenheit bot Nägel und Niete geschickt zu verwerten, und die selbst bei den bedeutendsten Schöpfungen aus Metall in späteren Zeiten sich noch zu behaupten wußte. Das zeigt uns, zum Beispiel, die Reiterstatue des Bartolommeo Colleoni von Andrea Verrocchio auf der Piazza St. Johann und St. Paul in Venedig. Im britischen Museum befindet sich ein Beispiel für solche Arbeit aus uralter Zeit — ein großer eiförmiger Krug, der aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt ist, während die hervorstehenden, noch scharfen und schwer vergoldeten Nägel in der Mitte eine Art von Diadem bilden. Allmählich wich diese Methode einem kräftigeren Mittel, um die einzelnen Teile zu einer glatten Oberfläche zu verbinden — der Kunst des Lötens. Die Erfindung dieser Kunst — zunächst des Lötens von Eisen — ist eng mit dem Namen Glaukos von Chios verknüpft, ein Name, der in Verbindung mit dieser und mit manch andrer Entdeckung, durch welche die mechanische erleichtert und eine vollkommene künstlerische Wirkung durch

eine einfache Technik erzielt wurde, sprichwörtlich geworden ist. Man spricht deshalb bei denen von der „Kunst des Glaukos“, die trefflich und dabei schnell und leicht arbeiten.

Fruchtbringender war die Erfindung des Gießens, besonders des Gießens von hohlen Figuren, die Rhoekos und Theodoros, den Baumeistern des großen Tempels zu Samos, zugeschrieben wird. Solche hohle Figuren, die infolge ihrer Leichtigkeit — wie eine gefüllte Schwimmblase — nur eines kleinen Stützpunktes bedürfen (die Hauptmasse eines heroischen Reiters zum Beispiel ruht auf des Rosses Schweif), gestatten eine viel freiere Verteilung des ganzen Gewichtes oder in Frage stehenden Masse, als irgend eine andere Art der Bildhauerkunst. Somit ist die Erfindung der Kunst des Gießens in der Tat die Entdeckung der Freiheit in der Komposition*.

* Wenn Pausanias von der Entdeckung des Gießens spricht, gebraucht er den Ausdruck „ἐχωνεύσαντο“; er sagt jedoch nicht, ob das Modell, wie bei dem später üblichen Verfahren, aus Wachs war; man glaubt übrigens daß dies der Fall gewesen ist. Eine lebendige Schilderung des modernen Verfahrens findet sich in Fortnums Handbook of Bronzes, Kapitel II: — die Gipsmasse gibt in groben Zügen die Form wieder; sie wird mit Wachs überzogen und modellirt; die Muskeln werden gleichsam mit Haut bedeckt, und alle Feinheiten, Adern und Augenbrauen nachgebildet; dies zart ausgeführte Modell wird in Gips gehüllt, den man Schicht um Schicht härtet; das Wachs wird durch Hitze geschmolzen, und läßt „in vacuo“ an seiner Statt die fertige Form zurück, die dann durch einen Strom geschmolzenen Metalls allmählich angefüllt wird; nach einer Abkühlung wird die einhüllende und die tiefe Schicht des Gipses entfernt ....

Wir gelangen schließlich um das Jahr 576 vor Christi Geburt zu der ersten ausgesprochenen Schule von Bildhauern, zu dem ersten klaren Beispiel eines ausgesprochenen Stils, der die Individualität der ihn schaffenden Meister charakteristisch widerspiegelt — es waren in diesem Falle zwei Brüder — von den Schülern, die ihnen aus allen Orten zuströmten, fortgepflanzt und nach all den verschiedenen Zentren getragen wurde. Dort brachte man natürlich die Namen der Meister mit manch herrlichem Werk, das in Wirklichkeit aus der Hand ihrer Schüler hervorgegangen war, in Verbindung. Dipoinos und Skyllis, diese ersten wahren „Meister“ stammten aus Kreta. Das Feld ihrer Tätigkeit ist jedoch hauptsächlich mit Sikyon verknüpft, das zu jenen Zeiten eine Hochburg der Kunst war. „Infolge einer Unbill“, so wird berichtet, „die ihnen zugefügt wurde, als sie mit der Herstellung einiger heiliger Bildnisse beschäftigt waren, zogen sie nach einem andren Ort, und ließen ihre Arbeit unvollendet im Stich; nicht lange darauf wurde Sikyon von einer schrecklichen Hungersnot befallen. Als die Sikyonier deshalb beim pythischen Apoll Rat einholten, wurde ihnen geantwortet, ‚wenn Dipoinos und Skyllis jene Götterbildnisse vollenden würden, könne der Stadt Hilfe zuteil werden‘; man bat die Künstler demütig, zurückzukehren, und zahlte ihnen einen hohen Preis.“ Auch dieser Bericht steht mit dem Zeitgeist, wie wir noch sehen werden, im Einklang. Sie benutzten für ihre Skulpturen den weißen parischen Marmor, arbeiteten überhaupt meistens in Marmor, bisweilen auch in

Ebenholz und Elfenbein; die Vergoldung gebrauchten sie gleichfalls. „Figuren aus Zedernholz, zum Teil mit Gold inkrustiert“, — κέδρου ζῴδια χρυσῷ διηνθισμένα, — sagt Pausanias treffend, wenn er ein bestimmtes Werk eines ihrer Schüler, des Dontas von Lakedaemon bespricht. Gerade diese Schöpfung führt uns endgültig in die Schule von Dipoinos und Skyllis ein.

Mögen diese Einzelheiten auch trocken und kurz erscheinen — sie charakterisieren doch eine eifrig tätige, lebenskräftige Epoche von Erfindungen und Anfangsversuchen, durch die der griechische Arbeiter jene ersten, groben, mechanischen Schwierigkeiten kühn besiegte, die ihn in die Enge trieben, sobald er das zu gestalten versuchte, was seine Seele vom Priester und Athleten, die damals auf Erden lebten, und von den ewigen Göttern, die man damals schon seltener auf ihr erblickte, empfand. Unsere eigene Phantasie muß uns helfen, das Bild von der Werkstatt, in die wir durch solch spärliche Notizen einen flüchtigen Einblick gewinnen, weiter auszumalen. Von der Geduld, der Ermüdung und der Enttäuschung ist ebensowenig die Rede wie von der fortwährenden Wiederholung, durch die schließlich ein Erfolg gezeitigt wurde. Und nur von diesem spricht Pausanias in seiner gewohnten, ziemlich unbestimmten Art und Weise.

Diese Periode, die mit der Truhe des Kypselos beginnt, endigt mit einem in mancher Hinsicht ähnlichen Werke, das Pausanias ebenfalls gesehen und beschrieben hat, und das er als den Thron des Amyklaeischen

Apoll bezeichnet. Dieser „Thron“ war das Werk des Bathykles von Magnesia, eines Künslers von großem Rufe, der vielleicht um das Jahr 550 vor Christi Geburt mit einer Anzahl von Handwerkern nach Amyklä, einer kleinen, altertümlichen Stadt in der Nähe Spartas, wanderte, wo die Tradition aus heroischen Zeiten noch tief wurzelte. Man hatte ihn gebeten zu einer eigentümlichen Arbeit — zum Bau eines Thrones — dorthin zu kommen. Man wünschte nicht einen Thron, wie den des olympischen Zeus und wie zahlreiche andere aus späteren Zeiten, für eine sitzende Gestalt, sondern für eine Statue des „Orts-Apoll“. Dieses Bildnis war nichts anderes als eine kunstlose uralte Bronzesäule, an der, wie bei Hermen, Haupt, Arme und Füße angebracht waren. Die Figur stand wie auf einem Postament, auf einer Art von Grabmal oder Reliquienkasten, in welchem, so berichtete die Legende, die Überreste des jungen Prinzen Hyazinth lagen, der, ein Sohn des Gründers der Stadt, von Apollo wegen seiner Schönheit geliebt und zufällig beim Spiel durch einen Diskos getötet wurde. Aus den Blutstropfen des jungen Burschen entsproß die Purpurblume, die seinen Namen führt, und die auf ihren Blumenblättern die Zeichen seiner Schmerzensschreie trägt. Zu seinem Gedächtnis feierte man die berühmten Spiele zu Amyklä, die um die Zeit des längsten Tages, wenn die Blumen in greller Sonnenglut zu welken begannen, stattfanden, und in die sich trotz all ihres Glanzes ein Hauch wahrhafter Melancholie und ernster Todesbetrachtung mischte. Mitten auf dem „Thron“ des

Bathykles sollte dieser heilige Reliquienkasten, die seltsame, halb vermenschlichte Säule tragend, stehen, vielleicht in freier Luft an geweihter Stätte. Wie die Truhe des Kypselos war auch der Thron mit Reliefs geschmückt, deren Motive der alten epischen Poesie entlehnt waren; auch er wurde von Figuren getragen. Leider ist das, was Pausanias von diesem Monument berichtet, kaum imstande, unserer Phantasie irgend ein abgeschlossenes oder bestimmtes Bild zu geben; es war ihm unmöglich, genau die Größenverhältnisse zu bestimmen. Vom Material spricht er überhaupt nicht; man kann jedoch annehmen, daß es Metall war. Der dekorative Schmuck des Postaments, das Grabmals oder Altarsarges vom Hyazinth wird dagegen ausführlich geschildert; er ist auch seiner Bedeutung nach größtenteils klar.

„Auf dem Altar sind Figuren dargestellt, auf der einen Seite Biris, auf der anderen Seite Amphitrite und Poseidon. Neben Zeus und Hermes, die sich unterhalten, stehen Dionysos und Semele; neben ihr sieht man Ino. Demeter, Kore und Pluto sind ebenfalls wiedergegeben, die Parzen und die Jahreszeiten über ihnen; neben den Parzen stehen Aphrodite, Athene und Artemis. Sie geleiten Hyazinth zum Himmel mit Polyböa, des Hyazinthus Schwester, die starb, wie man erzählt, als sie noch Jungfrau war . . . . Auch Herakles sieht man auf dem Grabmal; auch er wird von Athene und den anderen Göttern zum Himmel getragen. Ferner sind die Töchter des Thestius auf dem Altar abgebildet und nochmals die Jahreszeiten und auch die Musen."

So schlang sich um die Ruhestätte dieses „Orts-Adonis“ in bildlichen Darstellungen, erfüllt von der dunklen Hoffnung eines ewigen Lebens, manch heiliger Gedankengang.

Für die griechische Kunst dieser Zeit stand jedoch mehr der Wunsch nach neuen Idolen, als das Interesse an den alten im Vordergrund. Diese ganze erste Epoche der griechischen Kunst kann man mit Recht als „das Zeitalter der Idole“, all ihre Künstler als „Söhne des Daedalos“ bezeichnen; denn Daedalos ist der mythische, oder fast mythische Repräsentant all jener Künste, die zur Herstellung von geschmackvolleren Idolen, als man bisher in Griechenland gesehen hatte, verwendet wurden. Das alte griechische Wort, das dem Namen Daedalos zugrunde liegt, ist eher die Bezeichnung für ein Handwerk als ein Eigenname, und bedeutet möglicherweise: sorgfältig ausgeführte Arbeit; alle sorgfältig ausgeführte Arbeit ist „Daedalosarbeit“. Das mit großem Fleiße hergestellte prächtige Zimmer, in dem, wie die Odyssee erzählt, Nausikaa schlummert, erhält seinen Hauptreiz, gerade wie irgend eine freundliche Sennhütte der Schweiz, durch die Holzarbeit. Die Holzschnitzer, die Daedalos repräsentiert, hauptsächlich die ältesten Handwerker von Kreta, begannen sich vorzugsweise mit der Herstellung von Idolen zu beschäftigen, in ähnlicher Weise, wie die Schnitzer von Oberammergau und Berchtesgaden sich mit der Anfertigung von zart ausgeführten Heiligenbildern, die zum Gegenstand öffentlicher und häuslicher Andacht werden, befassen. Wo

immer ein Idol aus Holz sich vor andern durch Schönheit auszeichnete, bisweilen auch wohl durch Farbe und Vergoldung den letzten Schmuck erhalten hatte, und würdige, wirkliche Gewandung trug, da war des Daedalos Hand im Spiel. Daß solche Bildnisse weder der Säule noch der Mauer bedurften, daß sie frei standen, „Standbilder" im wahren Sinne des Wortes waren, beweist, daß die griechische Kunst aus ihren alten morgenländischen Beziehungen sich gelöst hatte; solche freistehende Statuen waren augenscheinlich der assyrischen Kunst unbekannt. Und durch des Daedalos echte Künstlerschaft wurde nachdrücklich die naturgetreue menschliche Form betont. Gerade die wunderbare Lebenstreue dieser ältesten Götterbildnisse ist es, die rühmend in manchen Berichten hervorgehoben wird, und die uns zeigt, daß der griechische Geist in den urältesten Zeiten instinktiv zum Natürlichen hinneigt und sich daran erfreut. Wie Cimabue seiner Zeit die Menschheit gleichsam durch eine Illusion, durch den einfachen Kunstgriff zu entzücken vermochte, daß er seine Gestalten mit halbgeschlossenen Augenlidern darstellte, ihnen, anstatt der runden Augen, Augen die halbverträumt und lichtempfindlich blickten, gab, so beruhte der wunderbare Fortschritt in den Holzbildwerken des Daedalos darin, daß die Augen offen — zu sehen, daß die Füße getrennt — zu gehen schienen. Gerade dadurch unterscheidet sich die griechische Kunst von Anbeginn ganz wesentlich von der ägyptischen, daß sie mit aller Energie für die Wahrheit in der Darstellung der körperlichen Form kämpft. Schuf

der ägyptische Künstler die menschliche Gestalt, so hielt er sich ausschließlich an mathematische oder mechanische Proportionen. Der Grieche dagegen legte den Hauptwert auf eine wahrheitsgetreue Wiedergabe des lebenden Organismus, auf jene Freiheit in der Haltung, aus der die unbegrenzten Möglichkeiten in der Bewegung und auch im Ausdruck durch die Bewegung resultieren, mit denen die Phantasie die reiferen Schöpfungen der griechischen Kunst ausstattete. Die Gestalten ägyptischer Künstler dagegen sind, trotz all der Anmut, die ihnen oftmals innewohnt, absolut unfähig, irgend eine andre Bewegung oder Haltung, als diejenige, die allein sie gerade darstellen sollen, wiederzugeben. Auf das Werk des griechischen Bildhauers jedoch, das von wirklichen, anatomischen Gesichtspunkten ausgeht, senkt sich die menschliche Seele herab.

Die alte, harmlose, mystische, erste Epoche der griechischen Religion, mit ihren tiefen, wenn auch unklaren Anschauungen über seelische Kräfte der Außenwelt, die Epoche, die sich nicht an die Verehrung sichtbarer menschlicher Gestalten, sondern an Symbole, an natürliche oder halbwegs natürliche Gegenstände hielt — an den rohbehauenen Baumstamm, an den unbearbeiteten Stein, an die Säule, an den heiligen Tannenzapfen der Aphrodite in ihrer düsteren Zelle zu Paphos — sie war dahin. Die zweite Entwicklungsperiode der griechischen Religion begann, eine Periode, in welcher Dichter und Künstler emsig sich mühten, alles das, was von dunklen Ahnungen jener älteren, visionären Zeit in ihnen

fortlebte, endgültig im geistvollen Abbild des Menschen und in menschlicher Legende zu verkörpern. Der vage Glaube, die mysteriösen Sitten und Traditionen wandelten sich in ein scharf ausgeprägtes Ritual, — in persönliche Götter, deren Bilder man aus Gold und Elfenbein formte und auf goldene Throne setzte. Überall, wo ein kleiner oder großer Tempel erwähnt wird, war, wie wir vermuten können, ein sichtbares Götterbild vorhanden, war, wie sie glaubten, eines Gottes wirkliche Wohnstätte. Und diese Auffassung wurde später eher gestärkt denn geschwächt, als die Tempel größer und prachtvoller geworden mit ihrem mannigfachen Zeremoniell und mit ihrer großen Dienerschaft dem Palast eines irdischen Königs glichen, als auch die tiefste und reinste Schönheit der realen menschlichen Gestalt auf des Gottes heiliges Wesen übertragen wurde.

Aus allem, was wir bislang über diese erste griechische Kunstperiode, mit all ihren seltsamen Versuchen und Entdeckungen hörten, läßt sich das wachsende Verlangen nach schönen Idolen erkennen — nach Heiligenbildern, die anfangs zwar noch plump waren, aber gerade durch ihre plumpe Form oft um so heiliger wirkten. Dieses Verlangen bedeutet bereits den Beginn eines religiösen Stiles, der in den Werken des Phidias seine Vollendung erreichte, als sich das wahrhafte, völlig durchgeistigte Bild des Menschen mit dem religiösen Mystizismus, der aus fernen Welten zu stammen schien, vereinte. Einer nach dem andern besteigen neue Götter aus Bronze, aus Marmor und aus fleischfarbigem Elfen-

bein ihre Throne in diesem oder jenem berühmten Tempel, wie auch die dieser Epoche angehörenden Idole, die Pausanias im Heratempel zu Olympia sah — die thronenden „Jahreszeiten" mit Themis, die der Jahreszeiten Mutter war (göttliche Gerechtigkeit wurde noch in der Menschen Phantasie mit den ewigen Naturgesetzen verbunden), die Göttinnen des „Glücks" und des „Sieges", die Flügel trugen, und Kore und Demeter und Dionysos, die die Statue der thronenden Hera umgaben. Und alles ist „chryselephantin" — alles ist aus Gold und aus Elfenbein geschaffen. So neu diese Dinge auch sind: hat man sie aufgestellt, strömen sie gleich heilige Schauer aus. Nicht nur das Standbild der Athene, das ebenso wie ihr eherner Tempel in Sparta und wie der Hymnus von Gitiades geschaffen wurde, der dreifach der Göttin diente, sondern auch die seltsame Erzählung über Dipoinos und Skyllis, die man ehrerbietig zurückruft, damit sie durch die Vollendung ihrer heiligen Arbeit an den Statuen die Stadt vom Fluche befreien, beweist, wie ungekünstelt das religiöse Empfinden zu jener Zeit noch war, wie diese weitverbreitete künstlerische Tätigkeit mit religiösen Schauern sich verband. In den Augen ihrer Zeitgenossen haben diese alten Bildhauer noch eine göttliche Mission. Etwas Göttliches, Heiliges lebte in ihrer Künstlerschaft, das man deutlich empfand.

Die Entwicklung des Handwerkers zum Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes, die in der ersten Hälfte dieser Periode vollzogen wurde, ist nunmehr vollendet. Das eifrige Schaffen von Idolen, das der zweiten Hälfte

angehört, steht bereits mit wirklichen Persönlichkeiten, mit Menschen von individuellem Charakter — wie Hageladas von Argos, Kalon und Onatas von Aegina und Kanachos von Sikyon — in enger Beziehung. Wenn unser Wissen über diese alten Meister auch bestenfalls nur Stückwerk ist, so bietet es uns doch immerhin nicht mißzuverstehende Aufklärung über Menschen mit persönlichen Verschiedenheiten im Temperament, in der Begabung, und in ihren künstlerischen Motiven, kurz in dem, was wir „Stil“ nennen. Diese Art von Kunst ist durchaus kein umfassendes Charakteristikum für eine große Periode, deren Kunstwerke wir betrachten, ohne daß wir daran denken, nach dem schaffenden Künstler, nach seinen Vorgängern und seiner Schule zu fragen. Wir haben es jetzt mit Kunsttypen zu tun, in denen sich die volle Subjektivität und die Geheimnisse des Künstlers widerspiegeln.

Unter solch freieren und ausgesprocheneren Persönlichkeiten, die um den Anfang des 5. Jahrhunderts vor Christi Geburt — um die Zeit des Perserkrieges — auftauchten, finden wir Kanachos von Sikyon, der wegen seiner vielen individuellen Züge hohes Interesse bietet. Er vereinigte in sich alle die verschiedenen Vollkommenheiten der Künste, die in den Schulen seiner Heimatstadt allmählich sich entwickelt hatten — er war Holzschnitzer, Bildhauer, Kupferstecher und „Toreut“. Mit „toreutikê“ bezeichnete man jenen großen Zweig der Kunst, der sich mit der Herstellung von Figuren aus Metall in Kombination mit andern Materialien beschäf-

tigte. Endlich sehen wir eine reale Persönlichkeit bei der Arbeit, deren Geistesflug und Künstlerhand wir mit erklärlichem Interesse bis zu einem gewissen Grade zu verfolgen vermögen. In allem, was wir über die Werke des Kanachos wissen, können wir das Walten einer individuellen Auffassung — die Leistungen und auch die Grenzen eines individuellen Talentes erkennen.

Es ist unmöglich, genau die Zeit seiner Haupttätigkeit festzustellen. Das große Apollobildnis, das er für die Milesier schuf, wurde, wie Pausanias berichtet, durch die persische Armee nach Egbatana gebracht; doch ist es fraglich, ob das unter Xerxes im Jahre 479 v. Chr. Geb. geschah — so behauptet Pausanias — oder zwanzig Jahre früher unter Darius. Ein solch bedeutendes Werk, wie diese Kolossalstatue des Apoll, die für solch einen großen Tempel, wie das „Didymaeum“ geschaffen wurde, war möglicherweise ein Produkt seiner reifsten Zeit. Wir können daher annehmen, daß seine Laufbahn jedenfalls vor dem Jahr 479 vor Chr. begonnen hat, und gegen den Ausgang des Perserkriegs, mit dem diese Periode der Kunst überhaupt schloß, endete. Man glaubt daher die Hauptperiode seines Schaffens in eine frühere Zeit, in die letzten vierzig Jahre des vorhergehenden Jahrhunderts verlegen zu müssen. Fünfzig Jahre vor der reifen Meisterschaft des Phidias erreichte somit seine Kunst — wie wir uns auszudrücken pflegen — den Zenith; fünfzig Jahre vor der reifen Meisterschaft Michelangelos galt das Gleiche von Mino da Fiesole.

Die Hauptwerke des Kanachos waren eine Aphrodite,

die er aus Gold und Elfenbein für die Sikyonier schuf, jener Apoll aus Bronze, den die Perser raubten, und der um das Jahr 350 vor Chr. wieder an seine ursprüngliche Stätte zurückgebracht wurde, und ferner eine Reproduktion desselben Werkes in Zedernholz für das Heiligtum des „ismenischen Apoll“ zu Theben. Der schlichte griechische Götterkult, über den Homer uns berichtet, enthält bereits, in kleinerem Maßstabe, alle wesentlichen Züge des bis in jede Einzelheit durchdachten griechischen Kultes der späteren Zeit — die heilige Umgebung, den Weihrauch und andre Opfer, das Gebet der Priester, und auch den Altar — er war nur klein, wurde durch die Priester mit grünen Zweigen überdacht, und galt, der modernen Kapelle am Wegesrand nicht unähnlich, als die Wohnstätte eines göttlichen Wesens. Auf dem Altar befand sich fast immer ein Idol in seltsamer heiliger Gewandung, eine reale Figur, die, wie jene heilige Säule, für die Bathykles seinen Thron zu Amyklä schuf, kaum mehr als ein Symbol darstellte; war sie eine wirkliche Statue, so hatte sie sicherlich plumpe Formen.

Dieser primitive Kult, der in fast allen seinen Einzelheiten selbst im ersten Buch der Ilias zu spüren ist, hat schon vor der Zeit des Kanachos von Sikyon einem ausgeprägteren Ritual und einer reiferen Kunst in der Herstellung von Idolen den Platz geräumt; eine kleine Bronzestatue*, die unter den Trümmern von Tenea, wo ein eifriger Apollokult herrschte, gefunden wurde, und

* Jetzt in München befindlich.

die manche ähnliche Marmorfiguren — zum Beispiel die von Thera und Orchomenos — übertrifft, stellt Apollo vermutlich so dar, wie ihn diese alte Zeit empfand: jugendfrisch, unbekleidet, muskulös, mit den Linien des griechischen Profils, doch konventionell lächelnd, und mit einem konventionellen Diadem oder Stirnband im langen Haar zum Zeichen, daß er kein sterblicher Athlet ist. Die Hände hängen an den Seiten herab, und sind, wie die Füße, prächtig modelliert. Bei einigen ähnlichen Figuren sind jedoch die Hände erhoben und mit emporgedrehten Handflächen nach vorn gestreckt. Solchermaßen hielt auch der Apoll des Kanachos seine Hände; auf der geöffneten Fläche der rechten Hand befand sich ein Hirsch, während die linke den Bogen umspannte. Plinius erwähnt, daß der Hirsch ein „automaton" gewesen sei, daß er durch eine mechanische Vorrichtung in Bewegung gesetzt werden konnte, ein Detail, das zum mindesten andeutet, welche Feinheit in der Arbeit solche Kritiker des Altertums, die Gelegenheit hatten, das Werk zu sehen, dem alten Künstler zutrauten. Von der Statue selbst ist uns nichts erhalten geblieben, doch besitzen wir vielleicht einige Reproduktionen desselben. Münzen von Milet geben möglicherweise diesen heiligsten Schatz der Stadt, natürlich in äußerst kleinem Maßstabe, in den verschiedensten Auffassungen wieder. Man nimmt an, daß eine kleine Bronzefigur im Britischen Museum, deren rechte Hand einen Hirsch trägt, deren linke Hand noch die Höhlung zeigt, wo einst der Bogen ruhte, nach dem Original angefertigt wurde. Der Stil

dieses Originals wird weiterhin noch durch einen Marmorkopf illustriert, der, von ähnlichem Typus und ebenfalls im Britischen Museum befindlich, manche Anhaltspunkte dafür aufweist, daß er nach einem Bronzeoriginal in Marmor kopiert wurde. Sei es nun ein wirklich antikes oder ein archaisches Werk: sicherlich spricht aus ihm, im Verein mit jenen Anzeichen, die auf die große Geduld und Mühe hindeuten, und die für solch alte Zeiten charakteristisch sind, eine gewisse apollinische Kraft — unter der steifen, archaischen Anordnung des durch ein Stirnband gehaltenen Lockenhaares künden schöne, ebenmäßige Züge von Stolz und Würde. Durch das Werk wird treffend der Übergang charakterisiert, den Kanachos nach der Ansicht der Alten anbahnte: der Übergang von der noch unverkennbaren archaischen Steifheit zur freieren Entfaltung individuellen Talents.

Sein Apoll aus Zedernholz stand in einem Tempel nahe den Toren Thebens auf einer Anhöhe, zu deren Füßen der Ismenos floß. Er hatte, nach Pausanias Schilderung, eine solche ausgesprochene Ähnlichkeit mit dem Apoll zu Milet, daß es dem, der das eine Werk gesehen hatte, nicht viel Mühe kostete, den Meister des andern zu erkennen. Zwar war die eine Statue aus Zedernholz, die andre aus Bronze, doch hatten beide die gleiche Größe; wahrscheinlich war die eine die Reproduktion der andern, wobei allerdings, — selbst solch alte Meister wie Kanachos legten schon gewohnheitsmäßig Wert darauf — in gewissen Modifikationen die Berücksichtigung des

Materials sich verriet. Denn die Ähnlichkeit dieser beiden Statuen hat, das müssen wir festhalten, nichts mit der technischen Ähnlichkeit jener früheren Bildnisse gemein, die, wie die Statuette von Tenea, nicht den Stil eines Meisters, sondern nur die Methode einer Werkstatt veranschaulichten. In diesen beiden Schöpfungen des Kanachos — im milesischen und im ismenischen Apoll — findet man Ähnlichkeiten neben Unterschieden; Ähnlichkeiten, wohlverstanden, die, ohne eine eigentümlich neue, ja selbst originelle Auffassung des Gottes zu hindern, unmittelbar für einen einzelnen, allerdings frei schaffenden Künstler, für eine einzige Hand, eine einzige Phantasie sprachen, kurz eine innere Verwandtschaft gerade in solchen Zügen, die ein zweiter Künstler ganz unmöglich durch eine Kopie wiedergeben konnte. Hier lag die Wurzel dessen, was wir als den Stil eines Meisters bezeichnen. Die Originalität, die veränderte und reifere Technik jener alten Werke, die wir mit Kanachos Namen verknüpfen, scheint sich mit einem reizvollen, märchenhaften, tiefempfundenen Mystizismus gepaart zu haben. Jene Frömmigkeit, jene Religiosität des Empfindens, für die das sikyonische Volk durch sein Verhalten zu den alten Holzschnitzern Dipoinos und Skyllis einen solch außerordentlichen Beweis liefert, wohnte auch in dem Meister, den man dazu erkor, seine Originalität in der Auffassung und Ausführung an der heiligen Stätte des Apollotempels zu Milet zu betätigen. In diesen Bildwerken vereinte sich eine noch etwas konventionelle Auffassung mit der Wirkung einer be-

achtenswerten künstlerischen Technik, mit einer zwingenden Schönheit und Kraft, so daß sie einen wahrhaft imposanten, religiösen Charakter erhielten. Obwohl Kanachos die starre Eintönigkeit des strengeren archaischen Stils meidet, steht er doch noch unter dem Banne gewisser altertümlicher Einflüsse und Traditionen; er ist noch scheu, voller Selbstbeherrschung und ernsthaft, als ob er des Gottes heilige Gegenwart empfinde —, ja, er ist sogar ein wenig manierirt in der Strenge und Stärke des alten Stils.

Es fehlt indessen nicht an Anzeichen, daß er auch rein poetische Motive, wie sie seiner Zeit entsprachen, verwendete, Motive, die völlig der Phantasie entsprangen, wie seine „Muse mit der Leier“, die den chromatischen Stil der Musik symbolisierte. Zwei andere Statuen, die andere Arten der Musik symbolisch darstellten, wurden von Aristokles, seinem Bruder, und von Hageladas aus Argos geschaffen. Die „reitenden Knaben“, von denen Plinius berichtet, waren wohl, wie der Hirsch in der Hand Apollos, den Plinius ebenfalls erwähnt, nur mechanische Spielereien; schuf doch auch Benvenuto Cellini Spielereien. Im „bartlosen Aeskulap“ dagegen, in jener Statue des heiligen Gottes, die nicht nur den Sohn des Apoll, sondern auch seine ewige Jugend darstellen sollte, leuchtet wieder die „Poesie“ der Skulptur auf.

Das poetische Empfinden und die Religiosität des Charakters, mit denen er seine Apollostatuen so tief durchtränkte, scheinen in seiner „chryselephantinen“ Aphro-

dite, die Pausanias ganz ausführlich beschreibt, vereint gewesen zu sein. Sie thronte in ihrem lieblichen kleinen Tempel zu Sikyon, der von dem geheiligten Garten — hierokêpis — umgeben war; in der einen Hand hielt sie einen Apfel, in der andern eine Mohnblume, während der „Polos“ als Schmuck ihr Haupt bedeckte. Das alles setzte Kanachos an die Stelle der seltsamen, symbolischen Steinpyramide, die, mit brennenden Fackeln umgeben, sich in der Göttin düsterer Zelle befand, und die in ihrer berühmten Kapelle zu Paphos Gegenstand der Anbetung war.

„Eine Frau, die das Heiligtum sauber hält“, so erzählt uns Pausanias, „die mit keinem Manne verkehren darf, und eine Jungfrau, die man die Wasserträgerin nennt, und die ein Jahr lang das Priesteramt versieht, sind allein zum Betreten der heiligen Stätte befugt. Alle andern dürfen die Göttin nur vom Torweg anschauen und dort ihre Gebete verrichten. Die sitzende Gestalt ist ein Werk des Kanachos von Sikyon. Sie ist aus Gold und Elfenbein hergestellt, trägt auf dem Kopf einen Polos, und hält in der einen Hand eine Mohnblume, in der andern einen Apfel. Man opfert ihr die Lenden von allen Opfertieren, nur nicht von Schweinen, verbrennt sie auf Stäben von Wachholder zugleich mit den Blättern von „Burschenlieb“, einer Pflanze, die nur in dem heiligen Garten und sonst nirgends auf der Welt gefunden wird. Ihre Blätter sind kleiner als die der Buche, und größer als die der Steineiche; in ihrer Form gleichen sie Eichenblättern, in ihrer Farbe ähneln sie am meisten

den Blättern der Pappel — eine Seite ist schwärzlich grau, die andere ist weiß.

Wie sehr wünscht man sich solch einen Platz einmal zu sehen! . . . . Wie klar steht uns alles vor Augen: die thronende Statue, das Volk, das durch die Tore schaut, der duftende Weihrauch . . . . Immer sind wir in Versuchung zu fragen: sollte vielleicht die Statue irgendwo ganz im geheimen noch bewahrt werden — treu behütet von einigen wenigen Verehrern, die von Generation zu Generation in Achajas Dörfchen sich fortpflanzten? . . . .

Man kann wohl sagen, daß alles, was wir trotz mancher Unklarheiten von Kanachos wissen und nicht wissen, den Umfang und die Art unserer Kenntnisse charakterisiert, die wir über die Künstler der durch ihn am deutlichsten charakterisierten Periode besitzen. Hätten wir ihre Werke vor uns, so würden sie uns durch ihre Naivetät, ihre Frische und ihre altertümliche Einfachheit und Aufrichtigkeit sicherlich einen großen ästhetischen Genuß bereiten. Cicero erwähnt einmal, daß in den Statuen des Kanachos, im Gegensatz zu den Werken der Bildhauer der nachfolgenden Generation, eine Härte sich bemerkbar mache, die ihnen das Naturgetreue nehme — „Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem.“ Doch Cicero gehört einem Zeitalter an, das der künstlerischen Freiheit überhaupt keine Schranken setzte, und gern geneigt war die Strenge alter Meister, bei denen das erhabene Motiv noch mit der schwachen und ungelenken Hand zu kämpfen hatte, zu unter-

schätzen. So haben die Kritiker des letzten Jahrhunderts die Werke der alten toskanischen Schule ignoriert, oder gering geachtet. Was Cicero bei Kanachos als „Härte“ bezeichnet, darf von uns, im Verein mit der seinen Werken innewohnenden poetischen Auffassung, Frische und Religiosität, nicht eigentlich als abstoßende Härte verstanden werden, sondern nur als die ernsteste Geduld bei der Arbeit, die allen jugendlichen Völkern frommt und kleidet, und die immer aus allen besten Werken alter Zeiten herausschaut — auch aus dem David von Verrocchio zum Beispiel, und aus den alten flämischen Meistern. Noch sieht man dem Werke an, wie die Hand sich müht. Doch schon sprossen die Keime, schon deutet das noch halb verhaltene Leben auf jene große Zukunft hin, die in den glorreichen Werken der Bildhauer der nächsten Epoche bekanntlich erfüllt wurde. Noch konnte der Künstler die Technik nicht völlig meistern, noch gestatteten die halb entfalteten Flügel nicht den Flug in freiere Lüfte: und doch wirken diese alten Künstler durch ihren Ernst, ihre Bescheidenheit und Zurückhaltung ebenso bezaubernd, wie die Kraft und Vollsaftigkeit späterer Meisterschaft.

DIE AEGINETISCHEN MARMORGRUPPEN

ICH habe mich um so eingehender über die rein sinnliche Seite der griechischen Kunst ausgesprochen, über die Schönheit und Anmut des Materials und der Ausführung, über den chryselephantinen Charakter, und über das emsige Mühen der Menschenhand, das ihre Werke verkünden, weil die seit Lessings Zeiten mehr allgemein gehaltene Kritik in etwas einseitiger Weise das ideale oder abstrakte Element der griechischen Kunst, das, was wir wohl als ihre philosophische Seite bezeichnen dürfen, betont hat. Dieses philosophische Element, — die Tendenz, einem seelischen, abstrakten, intellektuellen Ideal Ausdruck zu verleihen —, war tatsächlich im Gehalt der griechischen Kunst ebenfalls zu verspüren; und mit demselben Recht, mit dem wir bei den „Chryselephantinen“ von einem jonischen Charakter sprechen, können wir diese Tendenz als den dorischen oder, in weiterer Fassung, als den europäischen Charakter bezeichnen. Diese Tendenz, dieser europäische Charakter soll in der Tat alle Werke durchgeistigen, sie mit Wahrheit, Gesundheit und Ebenmaß durchtränken, damit die innere Kraft des jetzt im Vollbewußtsein seiner selbst stehenden menschlichen Verstandes aus ihnen zurückstrahle. Und diese Art von Kunst, die eine Geschichte und Schilderung des menschlichen Wesens mit der weiten Innenwelt seiner Leidenschaften und seiner Gedanken geben soll, ist — mehr oder weniger ausgesprochen — zum Endzweck der gesamten künstlerischen Tätigkeit geworden.

Die griechische Skulptur gibt jedoch, während sie diesen bei den entgegengesetzten Strömungen unterworfen ist und diesen Antagonismus in sich zum Ausgleich bringt, nur ein Spiegelbild von den größeren Epochen der allgemeineren griechischen Geschichte. Im ganzen Verlauf der griechischen Geschichte, in jeder Sphäre der Betätigung griechischen Geisteslebens verspüren wir das Walten dieser beiden entgegengesetzten Elemente, die wir vielleicht, ohne uns allzu phantastisch auszudrücken, als die zentrifugale und zentripetale Tendenz bezeichnen können. Die zentrifugale, jonische, asiatische Tendenz verfolgt bei der Entwicklung jedes Gedankens und jeder Neigung ihr Ziel auf geradem Wege; sie bedingt das unbegrenzte Spiel einer ungeleiteten Phantasie; sie entzückt durch Glanz und Farbe, durch die Pracht des Materials und durch den Reichtum der Formen — überall, in Poesie, Philosophie, ja selbst in der Architektur und in untergeordneteren Künsten. Sie hat ihre Freude an der freien Entfaltung des Charakters eines Ortes oder einer Persönlichkeit, auch auf sozialem oder politischem Gebiet; ihre rastlose Vielseitigkeit macht sie zur Vorkämpferin für die Prinzipien der Glaubensfreiheit, des Individualismus — ein Staat trennt sich von dem anderen, die Religion des Ortes bleibt unangetastet, frei entfaltet das Individuum die Eigenart seines Charakters. Ihr Vorzug besteht in ihrer Anmut und Freiheit, in ihrer lebensfrohen Tätigkeit und in der Mannigfaltigkeit ihrer Gaben an die Kultur. Ihre Schwäche bedarf keiner Worte:

durch sie wurde Griechenlands Einigung unmöglich gemacht. Plato bemüht sich ernstlich diese zentrifugale Tendenz zu unterdrücken, sie durch den dorischen Charakter einer strengen Einfachheit im Verkehr, in kultureller Hinsicht und selbst in der Pflege des menschlichen Körpers zu ersetzen. Er, der Feind jeder „Zersplitterung“, aller Winkelzüge, des „tausenddeutigen“, verfolgt das Ziel, in Mythologie, Musik, Poesie und in allen Künsten eine Art von „parmenideischer“ Abstraktheit und Ruhe zum Ideal zu erheben.

Dieses übertriebene Ideal Platos ist indessen nur das Extrem jener heilsamen, europäischen Tendenz, die stets dem menschlichen Geiste die absoluteste Realität und den höchsten Wert zusprach, und die dem realen Wesen aller Dinge den Stempel seiner Gesundheit, seiner ernsten Spekulationen und seines Formensinnes aufzuprägen versucht. Die zentripetale Tendenz dagegen bringt die verschiedenen Individualitäten, einen Staat mit dem anderen, eine Periode organischen Wachstums mit der anderen in Berührung; sie verfolgt im universellen Lichte des Verstandes ernsthafte, rationelle und klare Zwecke.

Ob nun dieser Charakter, dessen Einfluß sich so deutlich im Verlauf der Entwicklung Griechenlands verrät, tatsächlich der individuellen Veranlagung des dorischen Stammes entsprach oder nicht, — sicherlich war er am stärksten in diesem Volksstamm ausgeprägt. Dies Volk liebte das Zweckmäßige, und jenen Ernst der „Komposition“, dessen sichtbares Symbol gleichsam der dori-

sche Stil der Architektur ist. Und daß es mit eifrigem Bemühen stets ernste und würdige Ziele verfolgte, wird uns durch seine Vorliebe für die apollinische Religion bewiesen. Denn wie die jonische, die chryselephantine Richtung ihren Schutzherrn in Hephaestos sah, sich mit der Religion des Hephaestos, des Gemahls der Aphrodite verband, prächtige kunstgewerbliche Gegenstände, kunstvolle Metallarbeiten schuf, die man ebenso wie die künstliche Steigerung der Schönheit des Körpers durch Kleidung und Schmuck vom Morgenlande lernte, — so gelangte die dorische oder europäische Richtung in der Religion Apolls zum Ausdruck. Denn die Entwicklung von dieser oder jener mythologischen Idee, die einem Naturereignis oder Naturgesetz entsprang, nahm einen sehr verschiedenen Verlauf. Demeter zum Beispiel, die Seele des Lebens im Gras, und Dionysos, „die seelische Essenz" des Lebens im grünen Saft, behalten selbst in den extremsten Gedanken und Phantasievorstellungen, die der Mensch sich über diese Götter bildet, stets ihre fast körperliche Form. Apollo dagegen, „die seelische Essenz" der Sonnenstrahlen, wird, nachdem das stoffliche Element seines Wesens fast gänzlich unterdrückt ist, schon frühzeitig völlig zur Lichtnatur — „die seelische Essenz" innerer oder intellektueller Erkenntnis in all ihren Manifestationen. Er verkörpert alle ausgesprochen europäischen Ideen: das Recht auf individuelle Freiheit, wie man es in Griechenland verstand, das geordnete Staatswesen, die Kräftigung von Leib und Seele durch die Heilung von

Krankheiten und von Sinnenlust; das Prinzip einer rationellen Pflege oder „askêsis“ von Leib und Seele; seine Religion ist durchtränkt mit Gerechtigkeitsgefühl, ihr Endziel ist die Verwirklichung einer durch Milde und Wahrheitsliebe ausgezeichneten höheren Gesittung in jeder Hinsicht.

Ich kann hier nur eine allgemein gehaltene Charakteristik dieser Ideen geben, möchte indessen noch bemerken, daß die apollinische Religion auch für die Kunst eine Steigerung und Weihe der Wertschätzung des Menschen — seiner Geisteskraft, seiner harmonischen Einheit und seiner Selbsterkenntnis bedeutete. Von solchen Gesichtspunkten ausgehend, erreichte die griechische Kunst in ihrer Darstellung der menschlichen Gestalt nicht nur den tiefsten Ausdruck der erhabensten menschlichen Seelenkräfte, sondern auch den Ausdruck gewaltiger menschlicher Leidenschaften, kraftvoller Bewegungen, wie auch den Ausdruck der Ruhe und des Friedens der Seele. Für den griechischen Künstler besaßen die Eigenschaften der menschlichen Gestalt ihre eigene Sprache, deren Elemente er analysierte, um aus ihnen in neuer Anordnung, in neuer Vereinigung wieder ein Ganzes zu schaffen. Musik, Kunst und alle mit den Musen in Verbindung stehenden Gebiete gehören nur insofern zum Reich Apolls, als er, zum Unterschied von Hermes, Repräsentant und Schutzherr der — ich möchte fast sagen — „seelischen Musik, des geistigen Gehaltes im Kunstwerk und jener Schönheit zu sein scheint, die durch die bewußte Realisation von Ideen erreicht wird.

In den Städten dorischen Ursprunges gelangte jene höchst charakteristische Frucht des Griechentums — der heilige Tanz — und das ganze gymnastische System, das sich naturgemäß an ihn anschloß, zur vollen Reife. Und vielleicht entwickelte der vertraute Anblick dieser lebenden Skulptur mehr als irgend etwas anderes im griechischen Geiste auf das herrlichste die Empfindung von Schönheit und von der Kraft der menschlichen Gestalt.

In jene verwirrende, blendende Welt eines exakten und eleganten Kunstgewerbes — man denke an das Zimmer des Paris, an den Palast des Alkinoos — in der nur des Menschen Gestalt noch keinen würdigen Platz einnahm, ja bislang eigentlich noch fehlte, führte die dorische, europäische, apollinische Geistesströmung den wissenden und beseelten Menschen ein, und gab ihm seinen wahren Wert; und die griechische Kunst hat bis zu ihrem Erlöschen diesen Wert auf das eifrigste durch das liebevolle Betonen der inneren harmonischen Einheit des Menschen verfochten.

In den Werken der alten asiatischen Kunst — zum Beispiel in den Marmortrümmern von Ninive — und auch in der alten griechischen, von ihr entlehnten Kunst, — beispielsweise in den archaischen Überresten auf Cypern — ist, unserer Kenntnis nach, die Darstellung der menschlichen Gestalt ungenügend und von geringerer Vollendung als die Nachbildung unbedeutenderer Lebensformen. Dasselbe gilt von der nur wenig durchgeistigten Kunst Japans: in der Wiedergabe von Blume und Vogel wird große Anmut entfaltet, der

menschliche Körper dagegen wirkt fast als Karikatur. Jedenfalls ist er nicht von irgend welchem idealen Gesichtspunkt aufgefaßt. Es wurde also in die asiatische Tradition mit ihrem meisterhaften Kunstgewerbe, ihrem hervorragenden Talent für die Zeichnung, mit ihrer vollendeten Handfertigkeit durch den dorischen, den europäischen, durch den echten hellenischen Geist die Offenbarung über des Menschen Seele und Leib hineingetragen.

Und nunmehr gelangen wir endlich zu den aeginetischen Marmorgruppen, zu einem Werke, das, echter Menschlichkeit vollen Ausdruck verleihend, nicht nur in künstlerischer Vollendung des Menschen Gestalt wiedergibt und für ihre Bewegungen und Blicke klares Verständnis zeigt, sondern das auch mit der ganzen Frische dieses „neu entdeckten“ innerlichen Wertes durchtränkt ist; die Linien und Bewegungen des Körpers werden durch die Kraft edler Leidenschaften geläutert, durch die Strahlen menschlichen Geistes umleuchtet, weihevoll, bezaubernd und ergreifend. Wir sind zu einem Werke gelangt, das noch in voller Realität vor uns steht, und seiner Bedeutung nach mit keinem anderen Erzeugnis von Griechenlands älterer Kunst verglichen werden kann. Und gerade die hohe Bedeutung dieser reizvollen Schöpfung rechtfertigt unser langes Verweilen bei den Anfängen der griechischen Skulptur, von denen wir in Wirklichkeit so gut wie nichts vor Augen haben.

Die fünfzehn Statuen aus parischem Marmor, in ungefähr zwei Drittel Menschengröße, bildeten mit einigen

anderen, die nicht erhalten sind, den östlichen und den westlichen Giebel eines Athenetempels, dessen Ruinen noch auf dem Abhang eines Hügels am Meeresufer in einem abgelegenen Teile der Insel Aegina stehen. Sie wurden im Jahre 1811 entdeckt, und bilden jetzt, nachdem der damalige Kronprinz — der spätere König Ludwig I. — von Bayern sie erworben hatte, den größten Schatz der Skulpturensammlung in der „Glyptothek" zu München. Jeder Giebel war mit einer Gruppe von elf Figuren geschmückt; von den aufgefundenen fünfzehn Figuren gehörten fünf zum östlichen, und zehn zum westlichen Giebel. Dieser ist also vollständig erhalten bis auf jene Figur, die sich dort befand, wo jetzt — nach der Anordnung der Gruppen in München — die schöne Gestalt steht, die sich zu dem gefallenen Vorkämpfer niederbeugt, und die tatsächlich von dem östlichen Giebel hierher übertragen worden ist. Einige Fragmente sprechen dafür, daß diese Figur mit der nicht erhaltenen wirklich in Wechselbeziehung stand. Deshalb wurde sie von ihrem Platze in der weniger vollständigen Gruppe, zu der sie sicherlich gehörte, nach der anderen Gruppe gebracht. Bei der Restauration antiker Skulpturen kann man von zwei gleichberechtigten Prinzipien ausgehen. Man könnte das eine als das archäologische, das andere als das ästhetische Prinzip bezeichnen; jenes beschränkt sich auf die unverfälschte Wiedergabe der tatsächlich vorhandenen Überreste des alten Werkes, unbekümmert um den häßlichen Eindruck, der solchermaßen eventuell durch eine verstümmelte Nase, durch ein verstümmel-

tes Kinn hervorgerufen wird; dieses — das ästhetische Prinzip — dagegen verlangt, daß das Werk mit allen Mitteln, die der geschickten, menschlichen Hand zu Gebote stehen, so wieder hergestellt wird, daß es gefällt, oder wenigstens das Auge des Beschauers, der in der alten Kunst Erbauung und nicht nackte wissenschaftliche Tatsachen sucht, befriedigt. Und diese Art der Restauration, die ästhetische, — der die hervorragendsten Kunstkenner der Renaissance folgten — war auch hier maßgebend. Und so sieht der Besucher in München tatsächlich die aeginetischen Marmorgruppen, restauriert nach einem Modell von Thorwaldsens Künstlerhand, vor sich.

Andere Gesichtspunkte wurden dagegen für die richtige Gruppierung der Figuren aufgestellt; augenscheinlich besaß die Komposition der beiden Gruppen nicht nur im allgemeinen, sondern auch in den Beziehungen der Figuren zueinander einen gleichartigen Charakter. Auf beiden Seiten handelt es sich um die Darstellung eines Kampfes, — eines Kampfes zwischen Griechen und Asiaten um den Leichnam eines griechischen Helden, der unter Feinden gefallen ist — um ein Motiv, das für die poetische Verklärung der heroischen Kriege äußerst charakteristisch ist. In beiden Fällen mischt sich Athene ein, für deren Tempel diese Skulpturen bestimmt waren. Auf dem westlichen Giebel sieht man ihr vollständig erhaltenes Bild, auf dem östlichen nur das Haupt und einige andere Trümmer. Die dargestellten Ereignisse waren möglicherweise gewählt, um den Zusammen-

hang der aeginetischen Tradition mit dem trojanischen Kriege zu veranschaulichen. Immer verleiht die Örtlichkeit den griechischen Legenden ein warmes Kolorit und Empfinden. Und so verherrlicht dieses Denkmal vielleicht Telamon und seinen Sohn Ajax, die Helden, die Aeginas Ruhm begründeten. Sie wurden am Morgen der Schlacht von Salamis, in der sich die Aegineten vor allen anderen Griechen am meisten durch Heldenmut auszeichneten, von den vereinten griechischen Kriegern als ihre vertrauten, seelischen Verbündeten von der Insel herbeigerufen. Die Archäologen sind deshalb auch zum größten Teile der Ansicht, daß auf dem Ostgiebel der Kampf des Herakles (Herakles ist die einzige Figur unter den Kriegern, die mit Sicherheit indentifiziert werden kann) und seines Freundes Telamon gegen Laomedon von Troja dargestellt war, ein Kampf, in dem Herakles von Rechts wegen Vorkämpfer war; hier ist er nur der Schildträger und Bogenschütze, während Telamon, der gefeierte Held der Insel, die leitende Stellung einnimmt. Die Ansichten über das Motiv des Westgiebels sind nicht so sicher; vielleicht wurde hier der Kampf der Griechen und Trojaner um den Leichnam des Patroklos wiedergegeben. Auf beiden Seiten erblicken wir einen aeginetischen Helden — auf dem östlichen Giebel Telamon, auf dem westlichen seinen Sohn Ajax im Entscheidungskampf, in einer Krisis, die, der tiefen Religiosität der Griechen jener Zeit entsprechend die sichtbare Erscheinung der Göttin zum Schutz ihrer erkorenen Helden bedingt.

Die Entstehungszeit des Werkes wird in der Hauptsache durch die charakteristischen Eigenschaften desselben bestimmt, und schwankt innerhalb einer Periode, die sich von der Mitte der sechzigsten bis zur Mitte der siebenzigsten Olympiade erstreckt. Dieses letzte Datum — die Zeit des jonischen Aufstandes gegen Persien, wenige Jahre vor der Schlacht bei Marathon — hat mehr Wahrscheinlichkeit.

Die Marmorgruppen wirken wie eine künstlerische Offenbarung jenes kraftvollen Mutes, durch den die Siege bei Marathon und bei Salamis ermöglicht wurden, und jenes echt ritterlichen Geistes griechischer Tapferkeit, der sich im Perserkriege und auch in der von hoher Idealität getragenen Auffassung seiner Begebenheiten kundgab. Dafür legt Herodot Zeugnis ab; und wenn dieser Schriftsteller jene Kriegstaten mit dem persönlichen Eingreifen der keineswegs schattenhaften Götter und Helden der alten Zeit in Verbindung bringt, so gibt er damit nur dem unmittelbarsten Empfinden des griechischen Herzens Ausdruck. Es war ganz natürlich, daß das tiefe Innenleben, die Gewalt der Gedanken und Gefühle, die im letzten gegen die asiatische Barbarei ausgefochtenen Kämpfe erlosch, in den poetischen Legenden über frühere, heroischen Zeiten angehörenden Kämpfe einen völlig neuen Gehalt erweckte. Wie die Begebenheiten der Kreuzzüge und der ritterliche Geist dieser Zeit die Menschen dazu veranlaßten, sich in die Heldentaten Karls des Großen zu versenken, und das Rolandslied gebaren, so werden für uns durch die aegi-

netischen Marmorgruppen die Griechen jener späteren Tage lebendig, die ihre Schöpferkraft an den Legenden grauer Vorzeit nährten. Wenn auch diese Idealfiguren auf den ersten Blick etwas ernst, wie umflossen von dem Schatten einer fernen Vergangenheiten anmuten: sie lehren uns doch, wie die Griechen zur Zeit des Themistokles sich den homerischen Ritter und Knappen in Wirklichkeit vorstellten.

Einige andere künstlerische Fragmente, die, ebenfalls auf Aegina gefunden, wohl aus derselben Zeit wie der Athenetempel stammen, liefern durch ihre Härte und Unreife den Beweis, daß dieser kleine Tempel, so abgeschlossen in seiner Wirkung, so vollendet in seiner Einfachheit, in der Symmetrie seiner beiden Skulpturengruppen, die herrlichste künstlerische Blüte dieser Zeit und dieses Ortes war. Und doch kann man innerhalb der Grenzen dieser ungekünstelten Einheit, welche der Komposition solch großen Reiz, solch starke Eindrucksfähigkeit verleiht, eine gewisse Ungleichheit der Zeichnung und der Ausführung entdecken. Der Westgiebel wurde vielleicht von einem etwas früheren Meister geschaffen, während der Meister des Ostgiebels bereits in der Feinheit und Kraft des Ausdruckes eine größere Reife verriet. Die sich niederbeugende, vermutlich Ajax darstellende Figur, — die in der modernen Anordnung zum westlichen Giebel gehört, in Wirklichkeit aber, wie wie ich bereits betonte, vom östlichen Giebel entlehnt wurde, — erhebt sich gewissermaßen über den Typus der sie umgebenden Gruppe und ist des späteren Künst-

lers Werk. Doch Overbeck, der sich eingehend mit diesen Unterschieden im Stile beschäftigt, rühmt ohne Einschränkung die technische Vollkommenheit des ganzen Werkes, das, wie er sagt, ausgeführt ist „mit allen der Skulptur zu Gebote stehenden Instrumenten“. Bewundern müssen wir die feine Abgewogenheit der Statik, welche nur in ganz einzelnen Fällen eine Stütze oder die Befestigung eines weit vorgestreckten und belasteten Gliedes durch Metallklammern in die Rückwand nötig machte, in der Hauptsache dagegen dem Künstler erlaubte, seine vielfach bewegten Figuren mit ihren drei Zoll dicken Plinthen in den Grund des Tempelgiebels einzulassen, oder die Kühnheit der Meißelführung, welche die Schilde am freigehaltenen Arm bis auf die Dicke von kaum zwei Zollen ausarbeitete, oder endlich die Feinheit der Durchführung, und zwar nicht bloß an der der Beschauung ausgesetzten Vorderseite, sondern nicht minder an der Rückseite, welche den Blicken entzogen blieb, in deren fleißiger Vollendung also die Künstler nur ihrer eigenen Überzeugung genug tun wollten“.

Bewohner dorischer Städte waren die ersten, so erzählt uns Plato, die gegen asiatische Prüderie sich auflehnten und ihrer Kleidung sich entledigten, wenn sie zur Leibesübung in das γυμνάσιον gingen; dem dorischen oder europäischen Charakter kommt auch das Verdienst zu, die Bedeutung der unverhüllten und gesunden menschlichen Gestalt für die Kunst betont zu haben. Und hier haben die aeginetischen Künstler, obwohl Homer den griechischen Waffenschmuck als „leuch-

tend wie der Sonne Glanz“ beschrieb, die griechischen Kriegsleute — Griechen und auch Trojaner — nicht mit den Rüstungen, die sie wirklich hätten tragen müssen, sondern nackt dargestellt; ihr Fleisch wirkt herrlicher, wenn auch besänftigender und milder auf den Betrachter als jene goldenen Rüstungen. Und so trat der nackte Körper des Menschen gleichsam als die Inkarnation des hellenischen Geistes, als das Prinzip der „Mäßigung“ in das Reich der etwas prunkhaften, asiatischen oder archaischen Kunst. Nur Paris trägt — und das ist sehr charakteristisch — seinen zierlichen Waffenschmuck, einen goldenen Schuppenpanzer, der, mit Karnevas oder mit Leder gefüttert und anmutig den zarten Körper umhüllend, auf der Giebelstatue wohl durch Vergoldung oder durch echtes Goldmetall wiedergegeben wurde.

Es war ferner für diese selbstbewußtere griechische Kunst charakteristisch, — ein weiteres Zeichen für ihr Maßhalten —, daß sie Marmor für ihre Kunstwerke zu verwerten begannen. Diese Figuren sind aus parischem Marmor geschaffen. An einzelnen Teilen derselben hat man indessen Spuren von Farbe gefunden; die äußere Fläche der Schilde und die Helme waren blau; die Innenfläche und die Helmbüsche waren rot; der Saum des Gewandes der Athene, die Spitzen ihrer Sandalen, und die Plinthen, auf denen die Figuren standen, waren ebenfalls rot; die eine war hellrot, eine andere wahrscheinlich blau; auch die Augen und Lippen waren bemalt. Vielleicht auch das Haar. In beschränktem und

wohlerwogenem Maße wurde der Marmor tatsächlich mit Farben getönt.

Obwohl diese Figuren aus Marmor geschaffen waren, dessen Kälte und Schwere dem wachsenden Ernst der griechischen Gedankenwelt entsprach, wiesen sie doch Reminiszenzen an Bronzearbeiten auf, in ihrer beinahe schlanken und zarten Form und in der köstlichen Natürlichkeit der Haltung und der Gruppierung, die sich dem Gedächtnis als das eigentümliche Charakteristikum ihres Stiles einprägt. Die Statuen aus gegossenem Metall haben den Vorzug und die Fähigkeit, ungezwungene und anmutige Stellungen zu gestatten, da das Gesamtgewicht eines Hohlgusses natürlich bedeutend niedriger ist, als das eines gleichgroßen Marmorbildes, und deshalb eine breitere und freiere Disposition des Ganzen um den Schwerpunkt ermöglicht. In Aegina schien man noch an Metallarbeiten Gefallen zu finden und Onatas, der zur Zeit der Vollendung des späteren Tempelgiebels lebte, und dessen Name eng mit Aegina verknüpft ist, schuf hauptsächlich Bronzewerke. Auch diese verborgene Verwandtschaft mit Metallarbeiten gibt uns einen neuen Beweis für den komplizierten Charakter dieser kostbaren Überreste. Und doch müssen wir, um das ganze Werk mit unserer Phantasie zu umfassen, noch eine weitere Einzelheit der Gesamtwirkung in Betracht ziehen: Metall war wirklich mit dem Marmorstein vereint, und kam auf diese Weise zu köstlicher Wirkung. Das beweisen die kleinen Löcher, die zur Befestigung gewisser Bronzeteile in die Marmorfiguren

gebohrt waren — Lanzen, Schwerter, Bogen, und auch das Medusenhaupt auf der „Aegis“ der Athene mit seinem Gewirr kleiner Schlangen.

Und da es in der älteren morgenländischen Kunst kein adäquates Verständnis für die Wesenheit der menschlichen Natur gab, so ist auch kein Pathos, keine „Menschlichkeit“ im engeren Sinne des Wortes, sondern eine gewisse Härte und Grausamkeit in den oft kopierten langen Wirklichkeitsprozessionen der Marmortrümmer Ninives zu finden, wo sklavengleiche Krieger teilnahmlos zur Schlacht, wo Gefangene zum Tode oder zur Sklaverei dahinziehen, zum Lob und Preis „des großen Königs“. Dagegen sind diese griechischen Marmorstatuen, zumal jene Figur, die so anmutvoll und hilfbereit zu dem gefallenen Vorkämpfer sich niederbeugt, tief mit ungekünsteltem Pathos durchtränkt — wiederum ein Reflex der Eigenart Homers, mit der er vom Kriege spricht. Ares, der Kriegsgott selbst war, das dürfen wir nicht vergessen, der Gott der Winterstürme, der wild durch Thraciens bewaldete Berge brauste, der Bruder des Nordwindes. Erst später, als er manche unbedeutendere Kriegsgötter überlebt hatte, wird er zum Führer der Kriegsheere, gleichsam zum göttlichen Ritter und zum Schutzherrn des Rittertums. Und die alte unzertrennbare Verbindung von Liebe und Krieg, und jene Liebeständeleien, die nun einmal überall das zugestandene Privilegium des Kriegsmannes sind, führten ihn nahe an Aphrodites Reich: er wird der Buhle der Göttin der körperlichen Schönheit. So verbindet sich mit sei-

nem Charakter der Gedanke an zärtliches Kosen, im scharfen Gegensatz zu der Vorstellung von St. Georg, dem christlichen Heerführer mit seinen wilden und kriegslustigen Impulsen. Das zarte sanfte Geschöpf braust plötzlich wie ein Sturmwind dahin, und mit diesem vergleicht Homer stets den wechselreichen grausigen Krieg. Der Charakter zarter Jugend vereint sich mit dem des Sturmes in Ares zu einem Bilde; und wie ein Fluch lastet zugleich jener Hang zur Grausamkeit auf ihm, der sich auch neben den edleren Eigenschaften Achills findet, den man als das fast menschliche Ebenbild von Ares ansehen kann. In Homers Kriegsschilderungen sind die gleichen Ideen verwertet; gerade die Zartheit, die Schönheit des Jünglings, die ihn so liebenswert erscheinen läßt, wird durch eines rasenden Sturmes blinde Wut verwüstet und vernichtet. Die glänzende Schönheit des griechischen Kriegsmannes, die so viele herrliche Gestalten umleuchtet, und der Glanz der Rüstungen wird mit den Schilderungen von den furchtbaren Ereignissen des Schlachtgetümmels, mit den seltsamen, schauerlich grotesken und durch zahlreiche pathetische Züge ausgemalten Todesszenen vereint; man denke an das vom Gemetzel heiße Schwert, an das in der Kehle geronnene Blut, an die Vernichtung aller einzelnen Körperteile. Homer gedenkt, wenn er den frühen Tod des Jünglings schildert, der jetzt strauchelnd, jämmerlich verwundet, seine Gedärme in den Händen tragend, dahinwankt, auch der fernen Heimat des jungen Kriegers. Selbst im Totentanz der Schlacht bringt er diesen Kon-

trast zum Ausdruck und gemahnt uns daran, wie schnell die schönen Gestalten der Krieger, die heute kämpfen und fallen wie auf dem aeginetischen Giebel, schon des Hades Beute sein werden. Denn gerade mit diesen beiden Gedanken ist das Werk erfüllt. Der augenscheinlich reifere Künstler, der den Ostgiebel schuf, war ein Meister in dem echten Ausdruck herben Schmerzes; das zeigt der Mund der berühmten, auf der äußersten Linken liegenden Gestalt. Nur gegen die Winkel hin sind die Lippen ein wenig geöffnet; das zeigen auch die fest geschlossenen Lippen des Herakles. Im übrigen lächeln alle diese Figuren sanft wie die monumentalen Bildnisse des Mittelalters; und doch, selbst wenn dieses Lächeln nur die Folge einer rein konventionellen noch etwas unreifen Auffassung wäre, so gibt es doch die pathetische Wirkung von Homers Epitheton „sanft“ wieder, das er stereotyp verwendet, wenn er vom Fleisch seiner Helden spricht.

Mit solch pathetischer Kraft vereint sich in diesem Werke die Wirkung der Schlichtheit alter Zeiten und der Reiz der Einfalt. Mag uns an gereifter Kunst bisweilen die absolute Lauterkeit des Geschmacks und der Ausführung erfreuen — auch unreife Kunst vermag uns, wie wir jetzt erkennen, durch ihre „Naivität“, durch den Wagemut des Geistes zu fesseln, der sich an einfachen Seelenstimmungen kraftvoll erprobt, durch den Wagemut der Hände, die an technischen, noch nicht mechanisch vollzogenen Prozessen ihre Freude haben, durch die auf jede Einzelheit verwendete Sorgfalt und Intelli-

genz. Der ästhetische Wert dieser „naiveté“ wird in der italienischen Kunst, in der Skulptur und Malerei der Renaissance jetzt vollauf gewürdigt. Aber auch in der griechischen Skulptur hat diese Naivität ihren Wert. Auch hier brachte eine Folge von Wandlungen künstlerisches Können und Wollen, das von dem unzerstörbaren Reiz einer nicht konventionellen, ungekünstelten Frische durchdrungen war, zur vollen Reife; und diese Frische weht uns in voller Reinheit ebenso aus diesen Marmorgruppen wie aus den Werken von Verrocchio und Mino da Fiesole entgegen. Ihre Wirkungen können wir bei jenen aeginetischen Skulpturen nicht nur in der Einfachheit oder selbst Eintönigkeit der Gesamtkomposition, in der exakten äußerlichen Übereinstimmung des einen Giebels mit dem anderen, sondern auch in jener selbstverständlichen Leichtigkeit erkennen, mit welcher der Künstler das zweite Paar der Speerträger, trotz der augenscheinlichen Unmöglichkeit, knieend darstellt, nur damit sie gerade den Platz, der ihm zur Komposition zur Verfügung steht, ausfüllen. Die Profile zeigen noch nicht den voll entwickelten griechischen Typus; scharfe Linien an Nase und Kinn erinnern vielmehr an etruskische Zeichnungen, an alte cyprische Skulpturen und an alte griechische Vasen. Die allgemeinen Proportionen sind, besonders im Vergleich zu den Schultern, noch etwas archaisch schlank. Doch der Künstler arbeitet mit unerschütterlichem Ernste, mit geradezu unbeugsamer Willenskraft an jeder Einzelheit, mit einer Gewissenhaftigkeit, die, gleich wie bei einem flämischen

Maler, beinahe wie Steifheit wirkt. Seine noch kindliche Freude über die Bewältigung der ersten Anfangsschwierigkeiten seiner Kunst reißt auch uns hin. Vor allen aber besitzen seine Gestalten Naturwahrheit und Seele. In diesem Denkmal griechischen Rittertums, so ernst und visionär es auch anmutet, leben solch alte griechische Ritter in derselben Naturtreue wie im Homer oder Chaucer. In seiner, — ich möchte sagen —, steifen Anmut, und in seinem unmittelbar ergreifenden Verständnis für die Freude und das Leid aller Dinge, ist dieser aeginetische Künstler der Chaucer der griechischen Skulptur.

DAS ZEITALTER DER ATHLETISCHEN PREISKÄMPFER

ES berührt uns angenehm, wenn wir bei der Betrachtung mittelalterlicher Bildwerke an die griechische Skulptur erinnert werden, und wenn umgekehrt beim Studium griechischer Werke unsere Gedanken ins Mittelalter wandern. Solch eine weitreichende Ausdrucksfähigkeit hat für das gereifte Verständnis etwas Anziehendes. So können die Marmorgruppen von Aegina uns an den Übergang des Mittelalters in die Frührenaissance, an die mit großer Sorgfalt ausgeführten Grabmäler der Krieger in Westminster oder in Florenz gemahnen. Eine noch weniger reife Phase der mittelalterlichen Kunst wird in unserer Phantasie durch eine primitive griechische Arbeit wachgerufen, die sich im Museum zu Athen befindet: durch einen Hermes, der ein kleines Kalb auf seinen Schultern trägt. Er trägt es so, wie er es einst — nach der Erzählung der Einwohner — um die Mauern von Tanagra trug, damit die Stadt von der Seuche befreit werde. Die Statue erinnert uns selbstverständlich an spätere Bildnisse des „guten Hirten“. Nicht das Motiv, sondern der Stil der Arbeit versetzt uns im Geiste vor das Portal einer gotischen Kirche. Nehmen wir einmal an, der „Hermes Kriophoros“ wäre in einer ihrer leeren Nischen untergebracht, so würde uns der Archäologe mit Recht — ähnlich wie zu Auxerre oder Wells — auf den italienischen Einfluß hinweisen, und uns vielleicht über italienische Künstler und auch darüber belehren, daß indirekt durch sie alter griechischer Einfluß von Norden her über-

tragen wurde. Dagegen versichert uns der Kunstkritiker, daß die wesentlichen Eigenschaften wahrer Kunst in ihren jeweiligen Entwicklungsstufen überall die gleichen sind. Man hat es als ein Zeichen mangelhaften Könnens ausgelegt, daß bei dieser Steinfigur das Tier sich ungenügend von den Schultern des Trägers abhebt. Und doch, wie ausgesprochen gotisch ist die Wirkung! Gerade durch die Einfachheit der Ausführung wird die Verwendbarkeit dieser Skulptur als architektonisches Ornament nachdrücklich erwiesen. Mit Recht würde der Erforscher des Mittelalters das Werk, wenn es in sein Bereich käme, in diesem Sinne auffassen. Mag es archaisch, steif und gezwungen erscheinen, es verrät nichtsdestoweniger Kenntnis des menschlichen Körpers, eines Körpers, in dem eine keusch empfindende Seele lebt. Das Werk erschließt uns eine hoffnungsfrohe Perspektive für jene kommende Zeit der griechischen Kunst, die man vielleicht passend als „das Zeitalter der athletischen Preiskämpfer“ bezeichnen kann.

Diese plumpe Statue, die vielleicht von Kalamis geschaffen wurde, — nur verschwommene Spuren deuten auf seine ruhmvolle Existenz hin — gehört einer Zeit an, wo die Kunst noch nicht zu wirklichem Leben erwacht, oder wenigstens dem frühesten Kindesalter noch nicht entwachsen war, wo sie noch ausschließlich im Dienste religiöser oder anderer, ihr nicht unmittelbar entsprechender Zwecke stand. Da diese Epoche kaum bis zur nächsten Generation, durch die sie überwunden

wurde, lebenskräftig blieb, kann es uns nicht erstaunen, daß so wenig aus ihr erhalten ist. Doch daß in dieser Zeit eine eifrige Tätigkeit sich entfaltete, daß man damals die verschiedenen Motive kraftvoll der Umgebung anpaßte, bezeugt ein weiteres archaisches Monument, das zu sehr mit heiliger Poesie durchtränkt ist, als daß man es übergehen könnte. Es ist nicht nötig den Leser daran zu erinnern, daß die Griechen, entsprechend dem lebendigen Bewußtsein von ihrem irdischen Dasein, auf die Gräber der Toten viel Sorgfalt verwendeten. Selbst die griechische Jugend legte großen Wert darauf, daß für das Grab gesorgt, daß man im Grabe geehrt würde, daß man, wie Pindar sagt, ein „τύμβος ἀμφίπολος", ein „besuchtes" Grab besitze. Beim Studium griechicher Grabmäler können wir ganz deutlich die Gesamtentwicklung der griechischen Kunst vom Anfang bis zum Ende verfolgen. Die behauene Steinplatte des alten Hirten von Orchomenos mit seinem Hund und seinem bäuerischen Stecken, und die mit dem Namen Aristokles versehene „Stele" des alten bewaffneten Mannes, die ursprünglich reich an Farbe, Gold- und Bronzeschmuck war, ragen aus den wenigen noch erhaltenen Bildnissen, oder sagen wir Porträts der ältesten griechischen Zeiten hervor. Vergleichen wir sie, vergleichen wir ihren Ausdruck für einen Augenblick im Geiste mit jenen tiefausgehauenen Grabsteinen der Brüder vom St. Franziscus und ihrer Gemeinde, die noch den Boden der Santa Croce zu Florenz bedecken! Erinnern wir uns sodann an die reiche polychrome Ausschmückung dieser griechi-

schen Monumente und zugleich an den verblichenen Wappenschmuck der Grabplatten aus Messing in England und in Flandern! Der Hirt und der Hoplite bilden den Anfang jener Schöpfungen, die man ununterbrochen bis zu den zartesten Blüten höchster attischer Meisterschaft verfolgen kann; man schuf einen reichen und vielseitigen Schatz an Grabdenkmälern, die, — und das ist nicht so seltsam, wie es auf den ersten Blick scheinen mag — wie ausgesuchte Blätter aus dem Tagebuch eines einfachen Lebens wirken. Betrachten wir zum Beispiel im Britischen Museum Trypho, den Sohn des Eutychos, den Sohn, den man schmerzgebeugt mit 19 oder 20 Jahren zu Grabe trug; obwohl es von einem Friedhof stammt, ist es eines der lieblichsten, menschlichen Bildnisse. Wir sehen, wie er in anmutiger Bewegung, in der zarten Muskelkraft der Jugendblüte, das schöne Antlitz mit dem Liebreiz eines friedlichen, harmlosen Herzens übergossen, seiner schattigen Gruft entsteigt; wie ehemals hält er den Badestriegel in seiner Hand, während das grobe Badetuch oder sein Mantel malerisch über die eine Schulter geworfen ist. Doch wohin, so mag man fragen, will er in Wirklichkeit? Was für ein Wesen ist es, das dort durch die Pforte schreitet? Nun, ohne Zweifel ist es das Erinnerungsbild des toten Knaben, das solcherweise aus dem Grab emportaucht — seine noch lebende Seele, die Inkarnation der Vorstellung, unter der man stets am liebsten an ihn dachte.

Das Harpyiengrab hat seinen Namen von den rätsel-

haften, geflügelten, mit menschlichen Zügen versehenen Geschöpfen, die die nur dürftig bekleideten Seelen der Gestorbenen tragen. Es stammt aus einer um viele Generationen jüngeren Epoche als das anmutige Tryphomonument, und wurde von einem alten Friedhof in Xanthos nach dem Britischen Museum gebracht. Die Lykier waren kein griechischer Stamm; doch nicht selten fanden Barbaren, die an der kleinasiatischen Küste wohnten, an hellenischer Kultur Gefallen. Und Xanthos, ihre Hauptstadt adoptierte, nach der Schönheit ihrer Ruinen zu schließen, ohne allerdings auf ein gewisses asiatisches Kolorit zu verzichten, einen beträchtlichen Teil griechischer Kunst. Der in der Zeichnung dürftige, mit äußerst flachen Reliefs versehene Fries des Harpyiengrabes mag wohl mit Recht zwischen den assyrischen Monumenten und jenen primitiven griechischen Arbeiten, denen er jetzt in der Tat zugezählt wird, seinen Platz finden. Die steif gruppierten Figuren würden bei jedem anderen nicht archaischen Werke maniriert wirken. Doch welch ein Unterstrom echter, sicher nicht asiatischer, nicht „barbarischer" Empfindung! Er war es, der die Menschen, die schon damals derart über den Tod dachten, zu den hohen Wogen griechischen Geisteslebens emportrug — zu jener Höhe, wo diese Empfindung in durchgeistigten Werken sichtbaren Ausdruck erhielt.

Auf dem alten Friedhof zu Xanthos errichtete eine nunmehr namenlose Familie oder ein einzelner verwaister Sproß derselben — auf dem Monument wird er

durch die kleine Figur, die in tiefer Trauer auf dem Boden sitzt, dargestellt — dieses Grabmal, das, voll warmen Familiensinnes, für uns äußerst wertvoll ist, da es Licht auf eine etwas karge Periode der griechischen Kunst, der es streng genommen angehört, wirft. Wie die weniger ansehnlich geschmückten Gräber desselben Friedhofs, wie die Gräber Homers, hat es die Form eines Turmes — eines viereckigen Turmes von ungefähr 24 Fuß Höhe; der obere Teil barg die für die Aufnahme der Aschenreste der Toten bestimmte, und mit einer kleinen Pforte versehene Grabkammer. Vier behauene Steinplatten bedeckten das obere Ende des Turmes an den vier Seiten nach Art eines Frieses. Ich erwähnte schon, daß geflügelte Gestalten mit menschlichen Gesichtszügen die kleinen Seelen der Toten tragen. Die Deutung dieser mystischen Figuren ist indessen tatsächlich noch unentschieden. Doch wenn wir ihre Gesichter betrachten und uns erinnern, daß die Bildhauer und Glasmaler des Mittelalters die Seelen der Toten stets als zarte kleine Körper darstellten, so können wir die Bedeutung dieser eigenartigen Details nicht verkennen, die, an jeder Seite wiederholt, den Schlüssel für die ganze Komposition zu geben scheinen. Diese fliegenden Boten des Himmels oder der Unterwelt entsprechen nicht völlig dem Bilde von Harpyiengestalten.* Wir wollen sie Sirenen nennen, das wird eher zutreffen. Bekanntlich

* Auf einem der zarten Reliefs aus dem 13. Jahrhundert sieht man Jesus, der sich dem Totenbett seiner Mutter nähert. Ihre

werden viele Menschen — und nicht nur alte Menschen — oftmals durch das, was den meisten von uns Schrecken einflößt, besänftigt. Die zarten, kleinen, dürftig bekleideten Wesen, die von den Sirenen getragen und sehr behutsam gehalten werden, scheinen selbst den Wunsch zu hegen, von diesen freundlichen Wesen auf ihrem Wege nach der neuen Welt beschützt zu werden. Ihre geringe Größe, die ich bereits erwähnte, soll in uns nicht den Gedanken an Kinder, sondern an die Wiedergeburt in jener anderen Welt erwecken, und auch den Kontrast zwischen ihrer Hilflosigkeit und den Kräften, den gewaltigen Persönlichkeiten, in deren Macht sie sich jetzt befinden, veranschaulichen. — Eine Kuh, die allerdings mit Myrons berühmtem, lebensgetreuem Tiere nicht verglichen werden kann, säugt ihr Kalb. Sie ist eines der zahlreichen, künstlerischen Symbole der Wiedergeburt, der Erneuerung des Lebens. Die Welt bietet ja solcher Symbole

Seele hat bereits den Körper verlassen und sitzt, — gerade wie sie ihn einst trug — als eine kleine, gekrönte Gestalt auf seinem linken Arm, um gen Himmel getragen zu werden. In dem prächtigen Monument des Aymer von Valencia zu Westminster, aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, wird die Seele des Toten, „eine kleine, in einen Mantel gehüllte Gestalt", von zwei Engeln auf der Spitze des Grabes gehalten. Von zahlreichen ähnlichen Beispielen möchte ich an die Seele des Bettlers Lazarus erinnern, dargestellt an einem geschnitzten Kapitäl zu Vézélay, an dasselbe Motiv in einem farbigen Glasfenster zu Bourges. Das keusche, weiße, kleine Geschöpf scheint froh zu sein, den Körper verlassen zu dürfen, der überall mit ganz regelmäßig angeordneten Geschwüren bedeckt ist.

die Fülle. Auf der einen Seite des Reliefs sieht man, wie einige Forscher angenommen haben, die Göttin des Todes auf einem Throne sitzen; auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich die Göttin des Lebens mit ihren Blumen und Früchten. Auf diese schreiten drei junge Mädchen zu ..... Sollten sie noch am Leben sein? Hoffen sie, die Anmutigen, die Jungfräulichen, mit ihrem langen geflochtenen Haar, mit dem köstlichen Faltenwurf ihrer langen Gewänder, vielleicht auf Kindersegen in kommender Zeit? Auf der anderen Seite des eigentlichen Grabgewölbes sieht man drei männliche Gestalten — einen Jüngling, einen Greis und einen Knaben —, die, leicht ermüdet, etwas nach ihrem Heim, nach ihrer „Wohnstätte für lange Zeiten“ zu bringen scheinen: der junge Mann seinen Waffenschmuck, der Knabe und der Greis (wie auch einst der alte Sokrates) den Begräbnishahn. Sie schreiten auf irgend eine unbestimmbare alte Gottheit des Grabes — vielleicht ist es auch die thronende Personifikation ihrer Vorfahren — zu.

Die Oberfläche des Marmors war bemalt und besaß hier und da Metallschmuck. Der Künstler, sei er wer er wolle, war sicherlich von beruhigenden, tieferen Gedanken über den Tod durchdrungen, die zweifellos auf die Hinterbliebenen nicht ohne Eindruck blieben. Er verkündete solche Gedanken, zwar nur stammelnd, doch überall mit dem nötigen Ernst, mit würdiger Anmut, ja, bisweilen mit wahrhaft echter hellenischer Schöpferkraft. Er spricht wirklich zu uns durch die

symbolischen und nachgebildeten Gestalten seines Werkes — spricht überzeugungskräftig zu unserem Verstande.

Das Erinnerungsbild des jungen, aus seinem Grabe zu den Lebenden zurückkehrenden Trypho trug athletischen Charakter. So war er, so sah er aus in der Blüte seiner Kraft. Und nicht mit den Toten, sondern mit den Lebenden, die ihm gleichen, beschäftigt sich der künstlerische Geist dieser Epoche. Jetzt handelt es sich keineswegs um solche Schlachten, deren Erinnerung durch die aeginetischen Marmorgruppen zum Beispiel festgehalten wird, sondern um friedlichere Kämpfe — zu Olympia, auf dem Isthmus, zu Delphi — um Kämpfe, deren Ruhm Pindar besang mit Worten von metallischer Schönheit, scharfgeschnitten, festgeprägt, wie Kronen vom wilden Ölbaum, von Eppich und Lorbeer in zackigem Gold.

Zunächst war es indessen notwendig gewesen, daß Griechenland sich Freiheit, politische Festigkeit erkämpfte, und in wirklich gesunden sozialen Zuständen die Entwicklung jugendfrischer Körper ermöglichte. Dieser Vorgang spielte sich hauptsächlich in Athen ab; und die älteste bemerkenswerte Darstellung reinen Menschentums in der athenischen Kunst galt dem ehrenvollen Andenken zweier Jünglinge, die die Freiheit mit ihrem Leben bezahlt hatten. Es handelte sich um die Darstellung einer wahren Begebenheit, die indessen eines poetischen Beigeschmackes insofern nicht entbehrte, als zugleich jene ideale oder romantische Freund-

schaft verherrlicht wurde, die für die Griechen charakteristisch war.

In vielleicht etwas archaistischer, aber in lebensgetreuer Auffassung — gerade wie sie im Andenken ihrer Freunde und Bewunderer lebten — wurden Harmodios und Aristogeiton bald nach ihrem Heldentode, Seite an Seite stehend, von Antenor in Bronze dargestellt. Als 30 Jahre später ein ausländischer Tyrann, Xerxes, diese Statue nach Persien brachte, erstarb die Erinnerung an sie keineswegs. Kritios und Nesistes wurden beauftragt eine Kopie des Denkmals herzustellen, die natürlich einen etwas reiferen Stil aufwies. Auch dieses Werk ging zugrunde. Ein erfahrener Forscher kann indessen wohl behaupten, er habe Anklänge an die Kopie oder an das später wieder nach Athen zurückgebrachte Original hier oder dort auf Vasen oder Münzen gesehen. Tatsächlich glichen gerade die Bilder dieser Heldenjünglinge bereits Phantomen, die in der Geschichte der griechischen Kunst nur noch als blasse Schatten zu erkennen waren, als sie noch einmal eine feste Gestalt fanden oder zu finden schienen; denn vor nur wenigen Jahren entdeckte ein scharfsinniger Beobachter, daß ein Paar hervorragender Statuen im Museum zu Neapel, von ungenauen Ergänzungen befreit, und in richtiger Weise angeordnet, eine — seiner Ansicht nach — wahrheitsgetreue Nachbildung vom Originalwerk Antenors gab. So echt empfunden die Form und Bewegung, so bewußt die Meisterschaft in der Zeichnung dieser Statuen auch war, — durch

einige Details (durch das Haar zum Beispiel) wirkten sie trotzdem archaisch oder besser archaistisch — gewollt archaisch —, als ob sie der Hand eines Künstlers entstammten, für den bei diesem Motiv Archaismus, gerade die Eigenheit des alten Meisters, einen romantischen oder selbst religiösen Wert hatte. Und zweifellos sind es junge Tyrannenmörder, die mit mehr als brüderlicher Einigkeit ohne Zögern zur Tat eilen, wobei der jüngere vor dem älteren geht, um ihn zu decken; das stimmt mit dem, was Herodot von ihnen berichtete, überein. Man hat des einen Schwester entehrt — nun zieht er mit seinem Freunde zum Rachewerk an zwei ruchlosen Brüdern.

Archäologen haben mit Vorliebe verschiedene Hypothesen über die Art und Weise der Gruppierung dieser Statuen aufzustellen versucht. Gleichzeitig aber diente das Werk natürlich auch als eine Illustration für den Ausgang der ersten Periode der attischen Skulptur, d. h. für eine Zeit, wo diese Kunst allerdings noch unreif war, jedoch mit gutem Recht, wenn man so sagen darf, zu frischen Taten frischen Atem schöpfen mußte, nachdem sie nunmehr einen beträchtlichen Teil ihres Weges zurückgelegt hatte. Diese jungen Heroen der athenischen Demokratie deuten schon an, welche Rolle Attika und Athen in der nahe bevorstehenden, glänzendsten Epoche der Kunst einnehmen werden; sie verweisen auch schon auf die Quelle, aus welcher diese Epoche ihre kraftvollsten Inspirationen schöpfen wird — auf die lebensvolle Jugend, die „ikonisch“ wegen der getreuen

Porträtähnlichkeit, oder die „heroisch“ wirkte, weil sie durch die Kraft großer Gedanken in allen Abstufungen verklärt wurde. Es war die Jugend, die voll Selbstverleugnung um erhabene Zwecke kämpfte; und wahrhaft groß waren diese Zwecke bei Marathon, und als Harmodios und Aristogeiton fielen, oder sie erschienen groß im Lichte der kraftvollen griechischen Phantasie, deren Feuer durch die nationalen Spiele genährt wurde. Allerdings waren Herz und Hand der Athener jetzt nicht vorzugsweise mit solchen Jünglingen beschäftigt, die, wie Harmodios und Aristogeiton unter dem Zwange der „ehernen Notwendigkeit“ zu Gewalttaten getrieben wurden, sondern vielmehr mit der Jugend, die in frohen, freien Taten, in gewohnter und strenger Selbstbeherrschung zu eigenem Nutz und Frommen sich betätigte, oder die in völlig freundschaftlichen Wettkämpfen um Preise focht, denen in Wahrheit der Charakter des Siegers den vollen Wert verlieh.

Wir befinden uns also, wie wir fühlen, mit Pindar in der athletischen Epoche der griechischen Skulptur. Jetzt handelte es sich nicht um einen, an das homerische Ideal erinnernden Kampf gegen einen ausländischen Feind, noch um einen Kampf gegen den Tyrannen im Lande, wodurch ein zweifelhaftes Ideal für die Zukunft geschaffen würde, sondern um friedlichen Wettstreit, als freie Kunst gedacht — *pulvis olympicus.* Früher als die anderen Künste entlehnte die Poesie, eine Generation vor Myron und Polyklet, von den jugendlichen Kämpfern der großen nationalen Spiele die Motive dieser

Oden, deren metallene Worte, wie ich sagte, schönen Bronzearbeiten, oder, wie Pindar uns glauben lehrt, Werken aus Elfenbein und Gold glichen. Man sang solche Oden beim Gastmahl des Siegers, oder vor der Tür seiner Wohnung; man sang sie zur Leier und Flöte, wenn man ihn im Triumphzug durch die Straßen heimgeleitete; man sang sie zur Erinnerung an den frohen Tag, oder auch in dem Tempel, wo der Sieger seine Krone niederlegte. Und Pindars Lieder bezeugen, welchen Stolz die Familie oder die Stadtgemeinde über die vollendete Körperkraft ihres Sohnes oder Bürgers, über seine durch physische Kraft errungenen Siege im langen oder kurzen Wettlauf, im Wettlauf mit Waffen, im „pentathlon“ oder in irgend einem Teile desselben empfand. „Bald versetzt uns der eine, bald der andere“, so singt der Dichter, „durch die Anmut, die ihn beflügelt (beim Wettlauf buchstäblich beflügelt) in Entzücken“. „Ἄριστον ὕδωρ“, ruft er aus, und der wirkliche Preis war, wie wir wissen, an sich nichts oder so gut wie nichts wert: ein Gewand bei den Festspielen zu Athen, doch bei den größeren Spielen nur eine Hand voll Eppich, ein paar Zweige von der Tanne oder vom wilden Ölbaum. Der Preis hatte gewissermaßen nur einen intellektuellen oder moralischen Wert. Doch Pindars Sänge selbst sind wirklich lauteres Gold, funkelnder Wein und duftende Blumen; sie wollen nichts anderes sein als Blumen, „fließender Nektar“ oder „die süße Frucht seiner Seele, den Siegern im Wettkampf geweiht“. „Wie wenn eines reichen Mannes Hand den

Becher hebt, der mit dem Wein zugleich den Frohsinn birgt, und mit ihm einen Jüngling beschenkt — —", da hören wir den Grundton von Pindars Sängen! Gerade der herrliche lebensfrische Jüngling seiner Tage ist es, für den er, wie er sagt, „den klar-getönten Sangessturm erweckt" — ἐπέων οἶμον λίγυν. Und aus seinen Sängen klingt bisweilen die Erinnerung an den Glanz alter Geschlechter, oder die sagenhafte Größe einer weitentlegenen Zeit wieder, die Erinnerung an Götter und an Helden, die vielleicht die Schutzherren oder Ahnen dieser jetzt berühmten Jünglinge waren, oder der Gedanke an den Ruhm und die feierliche Würde der Unsterblichen selbst, die an menschlichen Wettkämpfen teilnahmen. Mit solchen Stimmungen wird er ein neues Lied durchtränken, oder ein altes durch die Art seiner Wiedergabe, durch seine Klarheit und tief durchdachte Schönheit des Ausdrucks zu höchster Vollendung bringen. Die Geschichte von Kastor und Pollux, den rechtmäßigen Beschützern keuscher doch reifer Jünglinge, den unter den Sternen weilenden Rossebändigern, erzählt er mit all ihren menschlichen Zügen.

„Hell umstrahlt der Ruhm den Sieger zu Olympia." Und was die Mitwelt von Pindar verlangte: Lieder durchströmt von gerechtem Lob und Preis für die Sieger, das bannte die nächste Generation zum ewigen Gedächtnis in Skulpturen aus Marmor und vor allem wohl aus Bronze. Das lebhafte Verlangen nach athletischen Statuen, und die Ehre, die der Künstler darin sah, wenn er beauftragt wurde eine Statue für Olympia oder für seine Heimat

zu liefern, bezeugen wiederum den Stolz, den eine griechische Stadt, das Hochgefühl, das eine Familie über den Sieg eines ihrer Angehörigen empfand. In den Hallen zu Olympia sammelte sich schnell eine ganze Galerie von Bronze- und Marmorstatuen an — eine Welt von Porträts, deren reinster, vollendetster Gehalt, deren ideale Seele durch den Diadumenos zum Beispiel, durch den Diskobol, durch den sogenannten Iason des Louvre am herrlichsten wiedergegeben wurde. Olympia war in Wirklichkeit, wie wiederum Pindar sagt, eine „Mutter“ goldgekrönter Wettkämpfe, die Mutter einer zahlreichen Nachkommenschaft. Ganz Griechenland widmete sich mit Begeisterung körperlichen Übungen, dem Leben in den „Gymnasien“. Die Ausbildung des Körpers unter den günstigen Bedingungen jener Zeit entsprach sicherlich schon Platos Wünschen, war schon halbwegs musikalischer Rhythmus, „μουσική“, war eine Beschäftigung, bei welcher Verstand und Empfinden auf eine edle Harmonie zwischen Seele und Körper, und der Seele selbst hinarbeiteten. Kann man daran zweifeln, wenn man den noch unwiderstehlichen Zauber, die hinreißende Formenschönheit des Diskobol, des Diadumenos und einiger anderer kostbarer Überreste des athletischen Zeitalters vor sich sieht und zu würdigen versteht? Ging doch diese Epoche — zwischen den Kriegen mit Persien und dem Peloponnes — unmittelbar der Meisterschaft des Phidias voraus!

Die Vorliebe der Kunst für jugendfrische Formen, und die Vorliebe für jene körperlichen Übungen, durch

welche man von der Natur verliehene Vorzüge zur höchsten Entwicklung brachte, und eine vollendete Ausbildung des Körpers erzielte, beweisen, daß der Künstler jetzt zu wirklicher Meisterschaft, das heißt, zu kraftvoller und freier Entfaltung sich durchgekämpft hatte. Denn dieser Jugend wahrstes Wesen wurzelt recht eigentlich im Boden der realen, empirischen Welt. Will man es darstellen, so findet sich kein Platz für symbolische Nebengedanken, dann darf man nicht der hilfreichen Phantasie des Beschauers vertrauen, der ein weiter Spielraum gestattet ist, sobald die Kunst sich mit religiösen Dingen beschäftigt. Für solch religiöse oder symbolische Motive ist die Jugend in der Fülle ihrer Kraftnatur völlig ungeeignet. Selbst eine nur halbwegs gute Darstellung des griechischen Diskobol, wie eine nur halbwegs gute Darstellung des englischen Kricketspielers ist undenkbar ohne die Überwindung jener unumgänglichen Schwierigkeiten, die mit solchen Werken verknüpft sind — Schwierigkeiten, die einen Meister wie die Natur oder ihren Schöpfer selbst in die Schranken fordern, um in solch wunderbarer Weise Bewegung und Ruhe, innerliche Sammlung mit dem schönsten Ebenmaß der äußeren Linien und Formen — vollendet *ad unguem* — zu vereinen.

Für die allmähliche Entwicklung jener Meisterschaft, in allen Einzelheiten natürlich zu wirken, lebensgetreu die Natur, lebensgetreu den Rhythmus des Läufers zum Beispiel — mit blinkenden Fersen und Elfenbeinschultern — wiederzugeben, finden wir Andeutungen

und Spuren in den Annalen der Kunst. Der eine ward zum Meister in der Darstellung und Anordnung des gekräuselten Lockenhaares, ein anderer begriff, was der gespannte Nerv, die prallgefüllte Ader kündete, während ein dritter uns zeigt, wie die Brust des Ladas arbeitet, wie seine Lippen sich teilen, als ob sie zum letzten Male Atem schöpfen wollen, bevor er das Ziel erreicht. Es ist, als wenn ein Kind nach und nach den Gebrauch seiner Gliedmaßen entdeckt, im entscheidenden Augenblick seiner Sinne bewußt wird. Mit all ihren poetischen Motiven verbindet diese Epoche ohne Zweifel eine getreue Lebensbeobachtung, einen Realismus (wie wir sagen), der sich ebenso in ikonischen wie in heroischen Werken, d. h. ebenso im Porträt wie in der Darstellung göttlicher oder abstrakter Typen äußert. Eifrig bemüht sich der Künstler jetzt um die Erforschung der lebenden Gestalt. Immer ernster, immer vielseitiger arbeitet er auf die Wiedergabe ihrer Einzelheiten hin, oder ersetzt eine konventionelle Darstellung durch eine lebensgetreue und lebensvolle. Indirekt spricht dafür die Tatsache, daß die Künstler sich gleichsam nur „tour de force“ und ohne eigentliches Interesse mit solchen Motiven beschäftigten, die dem Stolz der gesunden Kraftnatur, gezeitigt durch das Leben in den Gymnasien, nicht entsprachen: mit dem Ausdruck des körperlichen Schmerzes zum Beispiel bei Philoktet. Die Behenden, die Geschickten und die Starken, die froh und frei ihre Glieder stählten, zur Freude ihrer Mitmenschen, zur Freude für sich selbst, die Jünglinge, deren Ruhm in

allerdings zum größten Teil zugrunde gegangenen Marmorbildern verkündet wurde — die Jünglinge, die in den Schriften des Altertums als das Lieblingsmotiv der Bildhauer erwähnt werden — sie waren es, die immer und immer wieder aufs neue dargestellt und kopiert wurden: zum Schmuck für den Schauplatz des athletischen Sieges, oder für den Marktplatz daheim im weiten Norden oder in einer Stadt Siziliens, von wo der Preiskämpfer kam. Eine endlose Reihe volkstümlicher Bilder zu Pindars Oden! Und wenn die Kunst doch gelegentlich religiösen Empfindungen Ausdruck verleihen sollte, so konnte man das nur auf die Weise erreichen, daß man auch der Unsterblichen erhabenen Geist in die Statuen dieser athletischen Jünglinge bannte, die ja wie man glaubte, unter dem besonderen Schutz des einen oder des anderen Gottes standen.

Wir sind zu einer Epoche der griechischen Kunstgeschichte gekommen, über die wir tatsächlich nur durch ein zerrissenes, fragmentarisches Kapitel und durch vereinzelte Namen unterrichtet werden, deren ursprüngliche Bedeutung nur vermutet werden kann, und die nur vage Schlüsse auf die Kunstrichtung einer Zeit gestatten, aus der uns wirklich nichts erhalten ist. Zwei Bezeichnungen verknüpfen sich indessen ruhmreich mit bestimmten erhaltenen Kunstwerken, mit Kopien ohne allen Zweifel, und zwar verschiedenen Grades. Doch diese Kopien waren noch erfüllt vom Zauber des Originals; sie verrieten die hohe Meisterschaft auch der nachbildenden Künstler. Diese Werke sind mit allen

ihren Abänderungen, die durch Kopisten, durch Ergänzungen und bloße Nachahmungen erzeugt wurden, auf zwei berühmte Originaltypen zurückzuführen — auf den Diskobol oder Diskoswerfer von Myron, das „beau idéal“ (hier können wir diesen Ausdruck einmal mit gutem Rechte verwenden) athletischer Bewegung, und auf den Diadumenos des Polyklet, der, das Stirnband oder den Kranz um sein Haupt schlingend, das „beau idéal“ athletischer Ruhe darstellt, und fast den Eindruck macht, als ob er ernsten Gedanken nachhinge.

Was von Myron mit Sicherheit gesagt werden kann, ist mit wenigen Worten erschöpft. Dieser berühmte Künstler stammte aus Eleutherä, war ein Schüler des Hageladas von Argos und wirkte hauptsächlich in Athen, das jetzt in den Mittelpunkt griechischer Kunst wie griechischer Kultur rückt. *Multiplicasse veritatem videtur,* sagt Plinius. Myron war in der Tat ein ernster Realist oder Naturalist, der, nachdem er ganz im Anfang sein reiches Können an der Darstellung einfacher Motive, an kleinen leblosen oder lebenden Dingen erprobt hatte, die höchste Meisterschaft im Bildnis, im idealisierten Bildnis athletischer Jünglinge erreichte. Wir wollen uns jedoch für einen Augenblick vergegenwärtigen, wie anziehend solch kleine Gegenstände, die auf griechischen Münzen dargestellt wurden, noch wirken: zum Beispiel die Kornähre auf den Münzen von Metapontum, die winzig kleine Strahlmuschel, die Delphine auf den Münzen von Syrakus. Myron betätigte bald seine erfreuende Naturwahrheit statt an solchen Motiven an

kraftvolleren Typen tierischen Lebens — am Stier und am Hund; er stellt sie dar, wie uns von den Kunstkritikern des Altertums versichert wird, ohne die Illusion irgendwie zu trüben. Es heißt, daß 36 Epigramme auf seine „bronzene Kuh“ noch erhalten sind. Dieses Tier nimmt einen hervorragenden Platz in griechischer Kunst ein; wir sehen es schon beim Sirenengrab, wo es sein Junges säugend als Symbol ewiger Verjüngung dient, wir sehen es auch bei der Prozession auf dem elginischen Fries*, wo es, noch mit Wollust den frischen Duft entlegener Weiden atmend, zum Altar geführt wird. Wir fühlen hier Mitleid mit ihm, so lebenswahr mutet uns sein Bild aus behauenem Marmorstein an. Wer immer der Künstler war, der sich hier betätigte: er hatte zweifellos durch das Studium von Myrons berühmtem Tierbild gelernt. Zu welchem Zwecke er sein Werk schuf ist nicht ersichtlich, — vielleicht als architektonisches Ornament, oder zur Erfüllung eines Gelübdes, vielleicht auch nur aus Freude am Motiv. Wenn es im hyperbolischen Epigramm heißt: „das Tier atmet“, so wird dadurch zur Genüge der Ausdruck — *corporum curiosus* —, den Plinius von Myron gebraucht, erklärt. Und als der Künstler seine Hauptgestalten schuf, den Diskoswerfer, den Ringer und den Läufer, vergaß er keinen Augenblick, daß auch sie lebendige Wesen waren, lebendige jugendfrische Wesen, die sich an ihrer frischen Bewegung erfreuten, wenn sie im freien Lauf auf glatter

* So genannt nach Thomas Earl of Elgin, der den Fries 1816 für das Britische Museum erwarb. D. Übers.

Bahn die Luft durchschnitten. Lautet doch die aristotelische Definition des Genusses: die ungehinderte Übung der natürlichen Kräfte des Menschen. *Corporum tenus curiosus* — er war „ein erfahrener Künstler", so weit der menschliche Körper in Betracht kommt. Plinius versucht diesen Ausdruck zu erläutern, indem er hinzufügt, Myron habe die Regungen der Seele — *animi sensus* — nicht wiedergegeben. Aber gerade hierdurch, gerade weil er weise seine Grenzen zog, wird der Beweis von Myrons eigenartigem Einfluß auf die Entwicklung der griechischen Kunst geliefert. Der Grundcharakter des athletischen Preiskämpfers und selbst der Idealtypus des Diskoswerfers, des Kricketspielers verbietet den Ausdruck jener Geisteskraft, die in irgend einem Gegensatz zum Körper steht oder den Körper beherrscht, jener Geisteskraft, die mehr ist als eine Funktion des Körpers, und die darum das gesunde Ebenmaß seiner Funktionen so leicht verwirren könnte — er erkennt den schleichenden Feind der erhabenen körperlichen Schönheit als solcher nicht an.

Doch wenn auch Myrons Kunst nur wenig um die Darstellung eines durchgeistigten Lebens (*animus*), um die Darstellung jener geistigen Zustände sich bemühte, die trotz der in ihnen lebenden Leidenschaft und Schönheit gerade mit dem Charakter der Jugend, mit der Schönheit der Jugend nicht vereinbart waren, weil sie eben das typisch Jugendfrische unterdrückt hätten, so war er doch sicherlich ein Meister in der Darstellung des animalischen oder sinnlichen Lebens (*anima*), das uns am deut-

lichsten durch den Diskobol zum Beispiel offenbart wird. Hier ist der sinnliche Willensausdruck zweifelsohne vorhanden. Wir besitzen zwar nur Übertragungen des Bronzeoriginals in Marmor. Doch das Bronzewerk muß den Gedanken erweckt haben, daß ein kühler Lufthauch das Metall oder den lebenden Jüngling erstarren machte, und ihn für ewige Zeiten in jenem Augenblicke der Ruhe festhielt, der zwischen zwei entgegengesetzten Bewegungen liegt, zwischen der Rückwärtsschwingung des rechten Armes und der Vorwärtsbewegung, die der linke Fuß im nächsten Augenblicke auszuführen gewillt ist. Das Material der Statue, die herrliche Bronze oder der Marmorstein ist allerdings unbewegt; doch ihr künstlerischer Ausdruck ist in Wirklichkeit selbst für das Auge kaum ruhiger, als die rollende Kugel oder Scheibe, die in jedem Augenblick ihrer Bewegung zu ruhen scheint — metaphysisch gesprochen, wohlverstanden.

Das Problem, Bewegung und Ruhe zu vereinen, Ruhe in der Bewegung darzustellen, hatte natürlich von seiten des Künstlers, der es bemeisterte, langdauernde, schwierige Studien erfordert. Das Werk wirkt archaisch, in mancher Hinsicht selbst primitiv, entsprechend dem kindlichen Gemüt der Jugend, die es verherrlicht; und doch ist es wohl durchdacht. Es erinnerte einen bedeutenden Analytiker des literarischen Stils, so seltsam es auch klingen mag, an die „sorgfältige“ und „kunstvoll verschlungene“ Manier in der Schreibweise der späteren lateinischen Schriftsteller, eine Manier, die er indessen als ihrem Zweck entsprechend lobt. Mag auch

die Form, die von Quintilian so eigenartig charakterisiert wird, wohlerwogen sein: sie ordnet sich doch dem eigentlichen Zweck des Diskobol, der wie jedes Kunstwerk eher auf das Auge als auf den Verstand wirkt, so sehr unter, daß man mit dem Sänger der Athleten ausrufen möchte: „Das Natürliche ist immer das Schönste“ — τὸ δὲ φυᾷ ἅπαν κράτιστον. Vielleicht ist jene triumphierende, unantastbare Naturtreue schließlich auch der Grund, daß die Statue beim ersten Anblick keine neuen Gedanken über die Schönheit der menschlichen Gestalt zeitigt, keine neuen Gesichtspunkte für die Betrachtung giebt. Wie in einer vollendet schönen Blume verkörpert sich in ihr alles was man im alten Griechenland oder an der Themse Strand in der Jünglinge keuschen Körpern ersehnte und sah, die solchermaßen sich und die Mitwelt durch diesen Ausdruck einer vollendeten, weil unbewußten Glückseligkeit entzückten, während sie gerade für einen Augenblick zwischen den Pforten der animalischen oder intellektuellen Welt sich bewegen oder rasten. „Möchten sie“, so flehen wir mit Pindars eigenen Worten, „mit solch leichten Füßen durchs Leben wandern!“

Das Antlitz des Jünglings, wie wir ihn zum Beispiel im Britischen Museum erblicken, mit dem vom Künstler wohlweislich begrenzten Ausdruck (man vertiefe sich einmal in die Linien des geöffneten Mundes, der wie ein Blumenkelch anmutet) ist schönheitsvoll, doch nicht völlig männlich. Er scheint bereit zu sein mit seinen Augen, in denen der ganze Gesichtsausdruck sich kon-

zentriert, der kommenden Bewegung des Diskos zu folgen, gerade als ob er nur ein Zuschauer sei. Und doch gehört jenes Antlitz nicht eigentlich zum Diskobol. Um das zu beweisen, brauchen wir nur diese Darstellung im Britischen Museum mit der echtesten Übertragung nach dem Original zu vergleichen, die bis vor kurzem im Palazzo Massimi in Rom sich befand. Hier stimmt der kraftvolle Kopf mit seinen zwar glatten, aber doch kärglich und straff über Muskeln und Knochen gezogenen Linien mit der aufs höchste gespannten Aktion des Gesamtbildes zusammen. Hier ist das Haupt selbst in voller Wahrheit die treibende Kraft des Diskos, der zu wirbeln beginnt, die Quelle des Willens, die Quelle der Bewegung, mit welcher der Diskos schon dahin fliegt — ja, es beherrscht die ganze Form. Der Diskobol des Massimischen Palastes zeigt uns außerdem im Haar zum Beispiel jene letzten Spuren primitiven Stils, die recht eigentlich für Myrons präphidiäischen Charakter sprechen, und die sich auch in einer halbwegs archaischen, in einer mehr als rein athletischen Dürftigkeit der ganzen Gestalt äußern. Und darin liegt ein liebenswürdiger Zug von Realitätsverleugnung bei diesem Realisten einer großen Zeit und ein Zug von Myrons formellem Kunstcharakter, der uns angenehm berührt.

War es ein Porträt? Schon dadurch, daß man zu dieser Frage berechtigt ist, wird bewiesen, wie weit dieser Meister trotz der Fesseln des Archaismus bereits die alten Marmorgruppen von Aegina übertrifft. War es das Porträt eines viel bewunderten Jünglings, oder

vielmehr der Typus, der idealisierte Charakter einer ganzen Anzahl von ihnen, der sie im prägnantesten, wichtigsten Augenblicke, in der Betätigung ihrer von der Natur verliehenen Kräfte, ihres wahren Wesens zeigte? Kurz, haben wir hier ein von Myron gegebenes, wohlerwogenes und künstlerisches Erinnerungsbild einer ganzen Anzahl von verschiedenen Diskoswerfern vor uns, in dem Sinne etwa, wie er uns, weilte er jetzt in unserer Mitte, die letzte Generation der Kricketspieler *sub specie aeternitatis*, unter dem Ewigkeitszeichen der Kunst darstellen würde? Haben wir es in diesem Falle mit einem einzelnen Denkmal oder mit einer Votivstatue zu tun, wie sie Pausanias überall in Griechenland verstreut fand? Wurde das Werk vielleicht nur als Teil einer größeren dekorativen Anlage geschaffen? Einige haben das ja auch von der Venus von Milo angenommen. Oder war es, wie wir uns auszudrücken pflegen, ein Genrewerk, ein Gegenstand, der nichts weiter bezweckte, als Interesse zu erwecken und den Geschmack zu befriedigen? In beiden Fällen mag dann die Statue irgend einen mythischen Diskoswerfer dargestellt haben — Perseus, der mit Akrisios verhängnisvoll spielte, wie die eine Hypothese lautet, oder Apollo mit Hyazinth, wie uns Ovid in einem poetischen „Genrewerk" erzählt.

Doch wenn auch schließlich der Diskobol ein Genrewerk ist — ein Werk, das nur eine Einzelheit des wirklichen Lebens wiedergeben will, und zum Schmuck eines Zimmers oder eines Privathauses dient, so wird es doch

nur eine von den vielen Statuen ähnlichen Charakters gewesen sein, die man zu Myrons Zeiten schuf. Es mag tatsächlich zu den *pristae* gehören, die Plinius dem Künstler direkt zuschreibt, und die nur wenig mit den grandioseren Linien der späteren Werke Myrons übereinstimmen. Denn die *pristae*, die Säger, eine hervorragende Schöpfung im Genrestil, dienten vermutlich zur Bezeichnung der ganzen Klasse ähnlicher Werke. Nachdem die Uranfänge der Kunst überwunden waren, gab es in jedem Zeitalter Darstellungen alltäglicher Ereignisse, sowohl um beim Beschauer williges Interesse zu erwecken, als auch um die nachahmende Geschicklichkeit des Künstlers zur Geltung zu bringen. Die Terrakotta-Räume im Louvre und im Britischen Museum können dafür den Beweis liefern. Es existiert allerdings ein solches Werk, das an sich schon unser Entzücken erregt, das, technisch vollkommen und durch seine Vergangenheit höchst interessant, mit vollem Recht seinen Platz neben der kräftigeren, vollerblühten physischen Vollendung des Diskobol einnehmen mag, zu dessen jüngeren geschmeidigen Brüdern man gerade den *Spinario*, den Knaben, der einen Dorn aus seinem Fuße zieht, zählen kann. Er ist uns in jener seltenen, sicherlich antiken Bronze zu Rom im Museum des Kapitol erhalten, und der Welt durch eine Fülle alter und moderner Reproduktionen bekannt.

Wie „die kapitolinische Wölfin“, die als heraldisches Symbol — auch im modernen Siena — verwendet wurde, oder wie das Reiterstandbild Marc Aurels, das als Bildnis

Karls des Großen gelten konnte: wie diese und nur sehr wenige andere Werke solcher Art blieb der Spinario auf dem Kapitol oder an irgend einem anderen Platze Roms von der allgemeinen Zerstörung antiker Skulpturen verschont, und genoß im Mittelalter Beachtung und Würdigung. Legenden, wie die von Ladas, dem berühmten Läufer, der starb, als er bei dem ehrenvollen Wettlauf der Knaben das Ziel erreicht hatte, und der das Motiv zu einem berühmten Werke von Myrons Hand lieferte — der „letzte Hauch“ schwebte, wie wir hörten, über des Knaben Lippen — erzählte man auch von dem halberwachsenen Bronzeknaben auf dem Kapitol. Unglücklicherweise ist er gezwungen seinen Lauf für einige Sekunden zu unterbrechen; vielleicht ist auch der Wettstreit oder der atemraubende Lauf mit irgend welchen sehr wichtigen Nachrichten endlich vorbei. Und jetzt erst, nicht früher, denkt er daran aus der Sohle seines Fußes den quälenden Dorn zu ziehen, der ihn während des Laufes verwundete. Jedenfalls sehen wir ihn noch in demselben Augenblicke vor uns, in dem ihn bereits die vergangenen Jahrhunderte bewunderten, in dem Augenblicke, wo er dasitzt in der Geschmeidigkeit, in der einfachen, auch bei der momentanen Beschäftigung sich zeigenden Naivität seiner sechzehn Jahre; auf dieses Alter weisen seine etwas langen und dünnen Gliedmaßen hin. Ja, in der Schmächtigkeit, in den beinahe ägyptischen Proportionen, in der flachen Brust und besonders in den flachen Schultern, in der phönizischen oder altgriechischen Schärfe und Länge

des Profils und in dem langen, konventionell angeordneten, drahtartigen Haar des Knaben, das steif Stirn und Nacken umrahmt, gibt sich ein gewisser Archaismus kund, jener Archaismus, der ohne Zweifel noch in Myrons Werken lebt, und der sich bereits mit der Anmut und Kraft der fast vollkommenen Reife griechischer Kunst vereint. Die Vermischung der verschiedenen Stilarten zu einer künstlerischen Harmonie ist sicherlich bewunderungswert.

Der andere berühmte Künstler dieser Periode, dessen uns wenigstens in unmittelbaren Kopien erhaltene Werke seinen Ruhm rechtfertigen, war Polykleitos. Er hat sein Können ebenfalls erfolgreich an solchen Motiven erprobt. In den „Astragalizontes“ zum Beispiel — der Archäologie durch zahlreiche Kopien wohlbekannt, hat er eine Szene des täglichen Lebens aller Zeiten dargestellt, die Plato nebenbei kurz erwähnt.

Myron hatte durch die Kraft seines Genies das Geheimnis gelöst Bewegung darzustellen; ja er hatte den Kern dieses Mysteriums enthüllt. Polyklet dagegen ist vor allem ein Meister in der Darstellung der Ruhe, im Ausdruck der Ruhe nach der Arbeit, bei einem siegreichen und gekrönten Diadumenos. In zahlreichen, nur wenig unterschiedenen Statuen, Marmorübertragungen nach dem delischen Bronzeoriginal schlingt der Diadumenos teilnahmlos, mechanisch die Binde oder das Band um sein Haupt. Dieses einfache, bei der aus Vaison stammenden, im Britischen Museum befindlichen Kopie silberne Band ist tatsächlich eine Krone, ein

Diadem — sein Siegespreis. Doch, wie ich schon sagte, mechanisch hat er es angenommen und jetzt, wo er es in der Hand hält, fragt er sich vielleicht, ob dieser Preis wohl alle Mühe belohnt. An Stelle der aktiven Schönheit des „Agonistes“, von der Myrons Kunst erfüllt ist, haben wir hier die passive Schönheit des Siegers. Dieser spätere Zustand, die Darstellung der Ruhe, ist tatsächlich durch einen gewissen Archaismus, wenn ich so sagen darf, im Geschmack und im Schaffen des Polyklet bedingt. Er ist schon halbwegs reaktionär; er macht gleichsam eine Pause, um sich an dem vollen Reiz einer eigentümlichen Phase seiner Kunst zu erfreuen, um gleichzeitig andere freudig den Augenblick würdigen zu lassen, wo die ruhende Gestalt ihren vollendetsten Ausdruck findet, bevor noch das bloße Bewußtsein technischer Meisterschaft in der Linienführung die Skulptur zu einer verwirrenden, unermeßlichen Fülle von Bewegungen zu treiben beginnt. Im Gegensatz zu der Leichtigkeit und Freiheit anderer strebt er eine freiwillige Beschränkung in der Betätigung solch technischer Meisterschaft an; er will nur die ungeschminkte Wahrheit innerhalb bestimmter enger Grenzen darstellen. Er zögert noch, stellt an sich selbst hohe Anforderungen, ja, er scheint sogar einer zunehmenden technischen Geschicklichkeit der Künstler seiner Umgebung Einhalt geboten zu haben. Er war berühmt als Kupferschmied, er gab dem Meißel ein weites Feld und verwendete manch feine Ziselierungen, wenn der Rohguß seines Werkes hergestellt war. Die Gesichtspunkte,

unter denen er die menschliche Gestalt studierte, mußten die Einheit und die Harmonie ihrer natürlichen Eigenschaften, ihrer statischen Gesetze ergeben. Und durch ein „akademisches Werk", wenn wir es so nennen wollen, von dem wir uns allerdings aus mutmaßlichen Nachahmungen keine klare Vorstellung mehr bilden können, erhob er den Anspruch, den „Kanon", das Durchschnittsmaß des normalen Menschen festgelegt zu haben. Zwar war nach dem polykletischen Kanon das Maß des Menschen sicherlich noch nicht das „Maß eines Engels", sondern nur das eines sterblichen Jünglings. Aber dieser Jüngling konnte in seiner getreu dem Leben abgelauschten und keuschen Gestalt selbst den Griechen als ein würdiger Bote der Götter gelten, vorausgesetzt, daß solche Boten überhaupt je an sie gesandt würden.

Und doch, hauptsächlich erfreute sich Myron wegen seiner religiösen Werke bei seinen Zeitgenossen großen Rufes — wegen seiner Herastatue zum Beispiel, die aus Gold und Elfenbein geschaffen wurde. Auch sie war, ihrem eigenen und des Künstlers Charakter entsprechend, ohne Zweifel von passiver Schönheit durchdrungen. Vielleicht sehen wir das Werk noch auf den Münzen von Argos vor uns. Und hat nicht der gekrönte Sieger, in jener mechanischen Handlung, in seiner ernsten Haltung etwas, was uns an die religiöse Bedeutung der griechischen athletischen Übungen erinnert? Bekanntlich war dieser Teil des öffentlichen Lebens gleichsam ein religiöser Akt, eine religiöse Betätigung, zu

der das noch in der ersten Jugend stehende Griechenland sich am meisten hingezogen fühlte. Jedenfalls begannen und endeten die feierlichen Wettkämpfe mit Gebet und Opfern. Ihre ehrenvollsten Gaben waren gleichsam religiöse symbolische Gegenstände. Das athletische Leben ist voll Enthaltsamkeit, Gesetzmäßigkeit und Selbstbeherrschung. Und hier im Diadumenos haben wir einen der Priester desselben vor uns, den Priester jener Religion, deren Grundmotiv in der „Heiligkeit des Körpers“ wurzelte — ihren bescheidensten Priester.

Was immer das Alter und der Ursprung des tatsächlichen Marmorwerkes war, das für Rom, für Afrika oder Gallien Typen wiedergab, die nur einer Zeit und einem Orte angehören können: der sogenannte Jason im Louvre, der Apoxyomenos und einige andere, denen wir von Zeit zu Zeit begegnen, gehören, wenigstens ästhetisch, zu dieser Gruppe im Verein mit Winckelmanns antikem Lieblingswerk, dem „betenden Knaben“ zu Berlin, der, Kopf und Hände emporhebend, in der Tat zu beten scheint und keusch genug anmutet, um der Fürsprecher für andere zu sein. Was den Jason im Louvre betrifft, so möchte man gleich beim ersten Anblick fragen, ob der Jüngling, der sich niederbeugt, um die Sandale an seinem Fuße zu befestigen, schon eine so ausgeprägte Persönlichkeit sein kann. Ist er bereits der erprobte Held, der irgend eine große Tat seiner berühmten „epopée“ vollziehen will? Oder ist er nur der Jüngling, der sich mechanisch rüstet, leb-

haften Auges und Sinnes bereit, sich zu irgend einer großen Tat zu erheben? Die leicht geöffneten Lippen bestätigen diese letzte Vermutung, wenn überhaupt Körper und Kopf, die aus verschiedenen Marmorarten hergestellt sind, in Wirklichkeit zueinander gehören. Ach! Je genauer wir die Überreste des Altertums betrachten, jene verstreuten Zeichen des alten ästhetischen Alphabets der Griechen, um so weniger positiv fallen unsere Schlußfolgerungen aus, weil die Angaben über künstlerische Herkunft und Absicht weniger überzeugend werden. Zugegeben, daß Kunstwerke — mögen es griechische oder andere sein, mögen wir sie auffassen wie wir wollen — erst in einer harmonischen Atmosphäre, in einer richtigen Perspektive ihren vollen sittlichen und ästhetischen Wert entfalten, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß wir noch heute in England, in Oxford Motive finden können, die einem solchen Meister, würde er uns beschert, „in die Seele sprechen würden“.

Doch bei diesen Jünglingen tritt, wie auch bei ihren Vorbildern zu Olympia oder auf dem Isthmus, vor allem vielleicht bei dem Diadumenos des Polyklet eine gewisse Melancholie zutage — wir können sie getrost als „heidnische Melancholie“ bezeichnen, auch wenn wir sie in der heutigen englischen Jugend antreffen —, die mit dem bleibenden Gesamteindruck sich verbindet. Sie spielen allerdings in der Sonne. Doch ab und zu gleitet eine kleine Wolke vorüber. Und gerade ihretwegen, gerade weil sie da sind, wird die Gesamtphysio-

gnomie der Landschaft plötzlich, mehr als man für möglich hält, abgekühlt, und mit dem nichtsdestoweniger natürlichen und anhaltenden Tageslicht übergossen. Obwohl dieser Typus, den man mit dem größten Wohlgefallen betrachtet, von Generation zu Generation sich fortpflanzt und als Typus tatsächlich unsterblich ist, so verkörpert er sich doch nur für eine Weile im Individuum. Sicherlich haben sie ebensowenig Leiden der Seele wie des Körpers — *animi sensus non expressit.* Doch wenn sie auch noch nicht nachdenken, so haben sie doch die Fähigkeit für den Gedanken, für den schmerzlichen Gedanken, — er scheint ihnen ahnungsvoll vorzuschweben. Polyklet verleiht dem Diadumenos jenen langgezogenen Gesichtstypus, den er darzustellen liebt, und den man auch bei einem anderen, ganz verschiedenen Motiv findet, dessen Idealtypus er für die griechische Skulptur schuf — bei der Mannesart erstrebenden Amazone, bei der „verwundeten Amazone“, die uns das Bild höchster körperlicher und seelischer Leiden darbietet. Wir wollen uns daran erinnern, daß bei der ersten Erwähnung der athletischen Wettkämpfe in der griechischen Literatur — im 23. Buche der Ilias — die Amazonen an den Begräbnisfeierlichkeiten des Helden Patroklos teilnehmen.

Das Gleiche gilt, allerdings nur im allerschwächsten Grade, auch von dem Fürsten der antiken Marmor- und Bronzewelt, von dem rastenden Diskobol des Vatikan, der mit Recht den Platz von Winckelmanns betendem Knaben einzunehmen verdient. Er ist wahrscheinlich

ein Originalwerk des Alkamenes, in dem, eine Generation vor Phidias, ein älterer und ernsterer Geist noch lebendig war. Obgleich das krause Lockenhaupt unseren, vielleicht nicht ganz maßgebenden Augen ein wenig zu klein erscheinen mag, können wir diesen Diskobol als Kanon, als jenen Maßstab der vollendeten menschlichen Gestalt annehmen, den Polyklet festgesetzt hatte. Er ist weder der ruhende Sieger wie beim Polyklet, noch der Kämpfer, der bereits in Bewegung ist wie bei Myron. Im Gegensatz zu Myrons Auffassung bereitet er sich, gleichsam zurücktretend, den schweren Diskos noch in seiner linken Hand haltend, auf das Wagnis vor, indem er sorgsam mit dem rechten Fuße Stellung nimmt. Augen und Sinne konzentrieren sich ganz auf die bevorstehende Tat. Sogar der Finger berechnet, während er selbst den Wurf eines anderen Wettspielers beobachtet, dessen Diskos dem Ziele entgegenfliegt. Wir wollen uns durch ihn einmal aus den engen Grenzen der griechischen Welt hinausgeleiten lassen. Wir finden hier Reinmenschliches, das in sich selbst die Quelle jubelnder, doch beherrschter Freude und Lust birgt, das keine Eitelkeit kennt. Und es ist *wirklich* Reinmenschliches. Übersinnliches liegt ebensowenig in dem schönen, runden Kopfe, wie in dem Ebenmaß der schlanken, beweglichen Glieder; auch zeigt sich nirgends eine Schwäche, erworben oder angeboren. Gerade dies erreicht zu haben war der Griechen größtes Verdienst um die Förderung des Kernpunktes der menschlichen Entwickelung. Wenn wir von diesen Jünglingen Abschied nehmen, so

müssen wir zugestehen, daß die Griechen sich treu geblieben sind, in dem, was verhältnismäßig unbedeutend sein mag: in der Kultur und Beherrschung der sichtbaren Welt. Und so können wir weiter sagen: sie verdienten „Offenbarung", etwas zum Troste für ihr Herz in der unvermeidlichen Vergänglichkeit dieser Welt. Wir werden an jene seltsamen, prophetischen Worte der Weisheit, des Logos erinnert, durch den Gott die Welt erschuf, in einem der halbplatonischen Weisheitsbücher der hebräischen Schriften: „Ich war bei ihm von Anbeginn; ich erfreute mich an den bewohnten Teilen der Erde. Meine Seligkeit sah ich in der Menschen Kinder."

INHALTSVERZEICHNIS